

الهيئة العامة لقصور الثقافة



آفاق السينما
٣٩

تجربتى مع

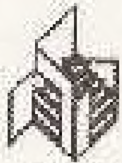
الصورة السينمائية



سعيد شيمى

الجزء الأول

آفاق السينما
٣٩



الهيئة العامة لقصور الثقافة

تجربتى مع الصورة السينمائية

الجزء الأول

سعيد شيمى





آفاق السينما

٣٩

• تجربتي مع الصورة السينمائية

• سعيد شيمي

• المراجعة اللغوية : عبد الحميد عيسى غازى

• مارس ٢٠٠٤

• رقم الإيداع : ٧٤٢٧/ ٢٠٠٤

الترقيم الدولى :

I.S.B.N: 977 - 305 - 711 - 9

الشركة الدولية للطباعة ت : ٨٢٣٨٢٤٠

المراسلات : باسم مدير التحرير

الهيئة العامة لقصور الثقافة

١٦ أ ش أمين سامي - قصر العيني

رقم بريدى : ١١٥٦١

تطلب «آفاق السينما»

ومطبوعات الهيئة من :

- منافذ توزيع الأخبار
- منافذ توزيع الهيئة المصرية العامة للكتاب
- منفذ البيع الرئيسي بالهيئة العامة لقصور الثقافة
- مركز النشر الجامعي بجامعة القاهرة

المحتويات

إهداء

إلى أمي الطيبة . . . رحمها الله .

سعيد شيمى

مقدمة المؤلف

الصور المتحركة بالنظام الذى يقال عنه السينماتوجراف ، أصبحت نتاج عصر كامل أخذ عقولنا إلى الخيال بدءاً من عام ١٨٩٥ ، أى تجاوز المائة عام ، وللصورة على مر العصور مكانة ووضع فريد من ناحية الشكل واللون والمضمون التاريخى والدينى والإنسانى ، حتى أضيف إليها عنصر الحركة .

والحركة جعلت الصورة فعالة ومؤثرة فى مشاعر البشر وأحاسيسهم ، بالرغم من اختلافهم بيئياً وثقافياً واجتماعياً ولغوياً ، فاللغة بالصورة السينمائية أصبحت اللغة الخاصة الحسية للجميع ، لها استقلالها الذاتى المفهوم .. بقوة وسلاسة وبساطة ومباشرة ؛ لأنها تحمل مصداقية الحياة الحقيقية ذاتها .

وبانتشار وسائل الاتصال الحديثة كما نرى الآن ، أصبح لهذه الصورة المتحركة السبق فى إعطاء المعرفة ، بعد ما كانت القراءة مصدرها الأول ، حيث يكون خيالك منفتحاً بما تقرأ ، وهذا ما تعودت عليه البشرية قبل عصر السينماتوجراف ، وخطورة ثقافة الصور المتحركة ، أنها تعطى بسرعة ثقافة واحدة شاملة بمضمون موحد وخيال محدد للمشاهد ، وهو ما يستغله صُناعها المسيطرون ، تقلب حقائق كثيرة وأهداف سامية .

ولهذا يهمنى كثيراً أن يتعلم الجميع لغة الصورة وثقافتها ، حتى يستطيعوا أن يفرقوا بين الجميل والقبيح ، وبين الجيد والسئ ، والكاذب والصادق ، والفن الرفيع والفن الرخيص - إذا كان فناً !

وفى البداية ، فإن اللقطة السينمائية هى الجملة الصغيرة الفنية التى يحملها شريط الفيلم ، ومن عدد من اللقطات يتكون المشهد السينمائى ، ومن عدد من المشاهد يتكون الفيلم ، وهذه اللقطة يحمل جوهرها عدداً من العناصر والمفاهيم التى يعمل مدير التصوير السينمائى على إظهارها وتصنيعها والمحافظة عليها ، لأهمية بيان وفهم تسلسل المشاهد بصرياً ، وإمتاع المشاهد والإرتقاء بذوقه وحسّه ، لذا فإن الكتاب الذى بين يديك هو خلاصة تجربتى ومحاولاتى فى إعداد لغة الصورة السينمائية وثقافتها من خلال تصويرى للأفلام التسجيلية والروائية ، وإخراج بعضها . وإذا كان عملى فى التصوير السينمائى هو احتراف الهواية ، فإن عملى فى الإخراج هو هواية الاحتراف ، وما أضعه أمامكم هو محاولة منى لأشرككم معى فى ثقافة الصورة ، وهل نجحت فى ذلك أم أخفقت .

وأغلب الصور الفوتوغرافية المنشورة فى الكتاب لم أحاول جمعها خصيصاً لهذا الغرض ، بل هى مجاميع لصور تجمعت فى أرشيفى الخاص ومن أفلامى على مر السنين ، وأثناء حياتى العملية ؛ وإن كنت قد طبعت منها القليل من شرائط الفيديو ، لأهمية اللقطة التى أعرضها وأكتب عنها ، مثل الحب فى سفح الهرم فى فيلم « **الحب فوق هضبة الهرم** » وهى قليلة ، وكذلك سيتجاوز عرضى فى بعض الأحيان الصور لأنها غير متوافرة عندى ، ولكنى أتذكر الموقف الفنى الذى بذلت فيه جهداً وفناً ؛ ومما لا شك فيه أن فن الصورة السينمائية فى العموم ، هو نتاج تعاون مثمر من جميع العاملين بالفيلم ؛ بدءاً من صاحب الفكرة أو القصة وانتهاء بأقل عامل فنى خلف الكاميرا ، ومدير التصوير هو المسئول الأول عن إظهار هذه الصورة المتحركة فى أحسن أحوالها الفيزيائية من ناحية تكنولوجيا الصناعة والعلم ، وبأروع إبداع من ناحية الشكل والرؤية وما تحمله من عبق ونسيج الدراما .

وبين صفحات الكتاب مجموعة من الصور من أفلامى وأثناء العمل ، وصور الأفلام هذه وإن كانت صوراً فوتوغرافية ثابتة فى الوضع الظاهر المطبوع فى الكتاب ، إلا أنها منزوعة من لقطة فى مشهد حى متحرك ، لذا فالصور نموذج للتدليل والشرح فقط ، ومكانها الصحيح المؤثر يكمن فى الشريط الفيلمى ، وبلاغة التعبير فى الصورة السينمائية يكون من ترتيب مكوناتها ، فى الشكل والتكوين ، والضوء والظل ، والحركة سواء للصورة ككل أو ما بداخلها ، والحجم واللون ، وهذه المكونات المنسقة لها هى الأخرى أدوار متعددة ، يعمل عليها ومن خلالها مدير التصوير الواعى لجذب انتباه المشاهدين ومشاعرهم واهتمامهم ؛ مع باقى عناصر الإبداع الأخرى .

والصور الموجودة بالكتاب من الأفلام ملتقطة فى نفس ظروف التصوير السينمائى من ناحية الإضاءة وزاوية الالتقاط وتقريباً نفس الحجم ، ولم يدخل فى تصويرها إضاءة لمبات الفلاش ، ولذا فهى جزء حى من اللقطة السينمائية بكافة ظروفها اللحظية بعد تصويرها سينمائياً مباشرة ، والاختلاف الطفيف الذى يمكن أن يحدث فى حجم الصورة ربما لاختلاف العدسات فى السينما عنها فى الفوتوغرافيا ، وهذا الكتاب فى جزئه الأول يعرض تجربتى فى الإضاءة والألوان ، وبإذن الله سيشمل الجزء الثانى عرضاً فى الشكل والتكوين والحركة ، ويهمنى أن أقول أنه لولا وجود الصور المتحركة ، لما كان هناك سينما أصلاً أو تليفزيون أو أى شئ مترتب على ذلك ، وتزداد أهمية الصور المتحركة وقيمتها خاصة ، خلال القرن الحالى لأنه عصر المعرفة من خلالها .

وكتابى هذا ليس شرحاً للطرق التكنيكية فى التصوير السينمائى بقدر ما هو بحث هدفه

إلقاء الضوء على ما قدمته من أعمال تخدم مفهوم ثقافة الصورة ، وإعلاء لغة السينما ، واضحاً فى الاعتبار اعلائها للدراما ، وكان هدفى الأسمى أن أدع الصورة المرئية وحدها تتكلم .

وعلى الله قصد السبيل .

سعيد شيمى

المعادى . أغسطس ٢٠٠٣

العلاقة بين مدير التصوير والمخرج

أهم علاقة فنية فى الفيلم وتكون مسئولة بشكل مطلق من الناحية الفنية والتقنية عن الصورة السينمائية ، هى علاقة المخرج بمدير التصوير ، وذلك لقيامهما بالتخطيط للشكل الذى ستظهر به هذه الصورة على الشاشة .

وفى الغالب يلتقيان للمناقشة فى الفيلم ومفهومه وطرق معالجة ذلك تكنيكياً ، والطرق المناسبة مثلاً للإضاءة ، أو الحركة ، أو أسلوبية تضاف كلون مع حدث ما ، وكل ذلك حتى يصلا نظرياً لأفضل السبل لإظهار موضوع أو قصة الفيلم بصرياً .

وفى أثناء تجربتى الشخصية وبعد قراءتى للسيناريو يتكون عندى انطباع عام معين لأحداث وجو الفيلم بصورة ذهنية واضحة ، ويكون خيالى قد ارتبط تقريباً بشكل المعالجة البصرية للفيلم ككل ، وبعض المشاهد الخاصة التى تتطلب بناء وجهداً متميزاً لتعطى ما هو مرجو منها ، وحين أعرض تصوراتى على المخرج وأجده متفاهماً ، فذلك يساعدنى فى الانطلاق الفنى أثناء التصوير ، ولكن إذا حدث عكس ذلك ، فإنى أبدأ أثناء العمل أتحسس الأسلوب الأمثل الذى يرضى فهمى للفيلم وفهم المخرج بقدر المستطاع ، وأحمد الله أن أغلب المخرجين الذين تعاونت معهم كان التفاهم والتوفيق حليفنا .

وتختلف طريقة معالجة السيناريو والخيال من مدير تصوير إلى آخر ، فمثلاً أستاذنا مدير التصوير **عبد العزيز فهمى** يصرح فى كتاب الأستاذ **هاشم النحاس** « دراسات سينمائية » : « أنا لا أستطيع التصوير إلا إذا قرأت السيناريو ثلاث مرات على الأقل : الأولى لمعرفة المحتوى العام للقصة ، والثانية لنقد السيناريو من الناحية الدرامية ، والثالثة لإعداد كشف تفريغ الفيلم يتضمن متطلبات كل مشهد وتستغرق هذه الدراسة للسيناريو حوالى ١٥ يوماً » .

بينما نجد أستاذنا مدير التصوير **وحيد فريد** فى حديثه معى لا يختلف كثيراً ، إذ يقول : « إن قراءتى للسيناريو لا يمكن أن تقل عن ثلاث مرات ، فالمرة الأولى أعايش الأحداث وأعرف - الحدوتة - ، أما الثانية فهى المؤشر المهم لتلك المشاهد التى تحتاج إلى بناء خاص ، أما الثالثة فغالباً ما تكون أثناء العمل ذاته وبعد بناء الديكور الذى يكون قد تم بالتفاهم مع مهندس المناظر على كافة تفاصيله الهندسية ، وتبقى مشكلة إنسجام أساليب البناء الضوئى للمشاهد المتتالية للفيلم فى حاجة إلى قراءة رابعة » .

وفى هذه النقطة نفسها يقول مدير التصوير البريطانى العالمى **دوجلاس سلوكومب**

Douglas Slocombe ، عند قراءته للسيناريو : « أمضى مع أغلب الأفلام حوالى أسبوع فى هذه المهمة ، وفى حالات قليلة أسبوعين أو فى حالات أخرى يوماً واحداً . إن مديرى التصوير يختلفون فى هذا الأمر ، أما عنى أنا فيتوقف الأمر على مزاجى فى تلك الفترة » ، ويضيف قائلاً « أهم اعتبار فنى أن الفيلم يتكون من لقطات يتراوح عددها بين ستمائة وألف لقطة ، وكل لقطة منها يجب أن تتفق مع اللقطة التى تسبقها والتى تليها مهما اختلف وقت تصويرها أو مكانها ، وأثناء تصوير كل لقطة ، أتصرف تلقائياً حسب الموقف محتفظاً فى ذهنى بكل العوامل الفنية التى يجب مراعاتها ، وإذا كان المخرج قد أعد المنظر ببساطة ثم خطرت على بالى احتمالات مرئية مثيرة ، أو عند قراءة السيناريو أو عند وجودى فى مكان التصوير ، فإنى أحاول أن أوجه التنفيذ إلى الشكل الذى يلزمه مع تحقيق التأثير الذى يدور فى ذهنى » .

ومن كلام سلوكومب نلاحظ أهمية التلقائية الفنية ، أو بمعنى آخر تلقائية اللحظة المرتبطة بمكان التصوير والموقف الدرامى ، وهو أسلوب يسير عليه كذلك الزميل الصديق الفنان مدير التصوير محسن نصر ، كما أوضحت فى كتابى « محسن نصر الإبداع على الوتر الحساس » الذى صدر بمناسبة تكريمه فى المهرجان القومى للسينما المصرية عام ٢٠٠٣ .

وللمخرج الأمريكى المخضرم **هوارد هوكس Howard Hawks** رأى مهم فى ذلك ، حيث يقول : « إننى أذهب عادة إلى البلاتوه وأطلب إطفاء الأنوار ، ثم أدعو إلى إضاءة كشاف ثم آخر فثالث وأشرح لمدير التصوير بعد ذلك تخيلى للمشهد ، وتقع عليه مسئولية التنفيذ . وفى بعض الأحيان أعرض على مدير التصوير عدداً من اللوحات لبعض كبار الرسامين لشرح طبيعة الجو الذى أريده فى المشهد » ولقد عمل المخرج هوكس مع مديرى تصوير عظام أمثال : جيمس وانج هو **James Wong Howe** وجوزيف أوجوست **Joseph August** وجريج تولاند **Grugg Toland** وراسل هارلان **Russell Harlan**

وفى حديث مع المخرج الإيطالى **فيدريكو فللينى** يوضح قائلاً : « ينبغى أن يعرف مدير التصوير مثلاً كيف ستتم إضاءة المشهد ومن هنا فإنى أصل مبكراً إلى البلاتوه وأجرى نقاشاً مع مدير التصوير ومع مصمم المناظر ، إننا لا نتحدث عن المشاهد ذاتها ولكن عن الجو العام الذى عليهما أن يخلقاه ، ويصل الممثلون فى آخر لحظة ، فأخبرهم بما يجب أن يقولوه . وأنا لا أحب أن يبدى الناس وجهات نظرهم فى فيلمى ، وإن كنت أستمع إليهم باهتمام ، ولا أقبل سوى اقتراحات مدير التصوير **جيانى دى فينانزو** والمدير الفنى **بيترو جيراردى** ، عندما تمليها ضرورات فنية » .

وسأسوق مثالاً لما يحدث بين المخرج ومدير التصوير ، وهى تجربة ذاتية لى فى فيلم تسجيلى قصير تم تصويره سريعاً مبنى على حدث قومى وسأنقله من مقال مخرجه الصديق **هاشم النحاس** ، فى تجربته فى إخراج فيلم « **مبكى بلا حائط** » عن معرض غنائم انتصارات حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، الذى أقيم وقتها فى أرض الجزيرة - الأوبرا حالياً - إذ يقول « فى الطريق إلى المعرض مع سعيد شيمى وخلال المعاينة ، كنت أشرح له ما أريد أن أصل إليه من الفيلم . حاولت أن أبلور أفكارى فى جمل تقريبية مثل : أريد أن أصور بهذا الفيلم فرحتنا بالنصر . ولكن الفرحة التى أريدها فرحة متعقلة . لأننا لا يمكن أن ننسى الثمن الذى دفعناه ، إن ما نراه ليس دُمىً وإنما بقايا حرب حقيقية . . . دمار . . . ونار . . وموت . أريد أن أترجم المشاعر التى يمكن أن يثيرها قوله تعالى « كتب عليكم القتال وهو كره لكم » . ومن الجمل التى كنت أكررها على مسمعه أيضاً : « إذا كان من حق الأطفال أن يلهوا ببقايا آلات الحرب ، لأنهم أطفال ، فمن واجب الكبار أن يتأملوا ، وأنا أتمنى أن يكون الفيلم دعوة للتأمل . لم يكن قصدى بالطبع أن يكون الفيلم ترجمة حرفية لهذه العبارة ، إنما أردت بها أن أحدد الشعور الذى يجب أن يسود الفيلم . فى نطاق هذا أخذت أنا وسعيد نتأمل محتويات المعرض . أعيد معه تحديد العناصر المختارة للتصوير بوجه عام وحركة الكاميرا وحجم الصورة . وطلبت من سعيد أن يتجنب التناقض الحاد فى الصورة بين الأبيض والأسود ، فرأى أن نصور فى غياب الشمس . . . وبالفعل ، تم تصوير الفيلم كله والشمس مختفية خلف السحاب . ساعدنا على تحقيق غايتنا سوء حالة الجو (نوعاً) خلال أيام التصوير ، وفى أحد الأيام كانت السحب متقطعة والشمس تختفى وتظهر من خلالها ، فكنا على خلاف العادة المتبعة نصور عندما تختفى الشمس ونتوقف عندما تظهر .

« بعض لقطات الجماهير تم ترتيبها . وكذلك فعلنا بنسبة أقل مع لقطات الأطفال ، لكن معظم لقطات الجماهير تمت بتلقائية ولقطات الأطفال وهم يلهون على الدبابات أو يتصرفون على سجيتهم . . . كانت لقطات مسروقة ، رغم أننا كنا نصور وسط الناس . والفضل يرجع إلى مهارة سعيد وسرعته ، وبعض عمليات الخداع البسيطة ، وتم تصوير الفيلم كله تقريباً بكاميرا محمولة على اليد » .

وما عرضته من أمثلة لعلاقة المخرج بمدير التصوير ، يعطينا نتيجة مهمة ، مفادها أن مهمة البناء البصرى المتخيل للصورة هو عمل مشترك بينهما يقوده المخرج ، ويقوم مدير التصوير الفنان بابتكارها حسب فنه وموهبته وثقافته ، باستخدام أدواته ومعداته ورجاله ، حتى تحقق وتلائم الهدف المرجو منها .

وكثير من نجاحات الأفلام يتم نتيجة ذلك التعاون المبدع بينهما . ولهذا نجد أن عمل مخرج ومدير تصوير متفاهمين معاً يعطى دائماً نوعاً من الكمال المرئى للفيلم .

ولكن يبقى فضل مدير التصوير فى حرفية بناء الصورة السينمائية بالتفاصيل الدقيقة التى تبهر المشاهدين ، ولذا فإن فن الصورة هو فن حساس ويبدو هذا واضحاً عند استعماله بفهم ، ويكون مايسترو هذه الحساسية هو مدير التصوير لا محالة .

الباب الأول

فى الإضاءة

● ثلاثة روافد شكلت ذوقى وفهمى للصور وللإضاءة السينمائية مع مرور الزمن فى البداية كانت الهواية . فقد كنت أدخر من القرشين مصروفى اليومى حتى أشترى من عم رشوان بائع المجلات الأجنبية المصورة الذى يقف على باب مدرستى الناصرية بحى معروف ، مجلة كل يومين ، كنت أعجب بنوع الرسم والألوان بها ، كانت المجلات تحرك خيالى وحبى للصورة بدون أن أشعر لماذا ؟ وتطورت الحالة إلى شراء مجلات بها صور فوتوغرافية مختلفة مثل مجلة LIFE ، وكانت نظرتى إلى هذه المجلات قد تغيرت فأخذت أتفحص فى صورها الممتعة بشكل خاص ، أفسره الآن عملياً ، ولكن وقتها لم أكن أدرك لماذا أفعل ذلك ؟ كنت أبحث فى الصور عن :

- ماذا تريد أن توضحه الصورة ؟
- كيفية سقوط الضوء عليها .
- من أية زاوية أخذت ؟
- هل بها تكوين غريب ملفت ؟
- هل يمكن اختصارها لأهم شئ بها ؟

وكانت أغلب الصور الفوتوغرافية بالمجلات بالأبيض والأسود ، وعندما تكون بالألوان أحاول تذوق ألوانها بقدر فهمى .

وثانى هذه الروافد المشاهدة المكثفة للأفلام العربية والأجنبية ، وكأنى فى سباق مع دور العرض لأشاهد أكبر عدد من الأفلام فى الأسبوع الواحد ، وأسجل ملاحظاتى عليها فى دفتر خاص وأقص وألصق صور دعاياتها التى كانت تنشر فى الصحف والمجلات ، ثم فى مرحلة لاحقة اهتممت بصور الفن التشكيلى ، وأصبحت زائراً دائماً إلى معارضه ثم دارساً لاتجاهاته وتاريخه .

وثالث هذه الروافد الدراسة ، والتحليل الفنى للأفلام فى جمعية الفيلم ومعهد السينما والدراسة فى دورة فوتوغرافية بالمراسلة ، ثم بعد ذلك فى التجربة العملية ذاتها فى التصوير السينمائى . وكذلك تذوقى لأعمال مصورين مصريين وأجانب أمثال **ألفيزى أورفانيللى** ، و**عبد الحليم نصر** ، و**عبد العزيز فهمى** ، و**وحيد فريد** ، و**وديد سرى** ، و**ضياء المهدى** ، وتأثرى بمصورى الموجة الجديدة الفرنسية أمثال **راؤول كوتار** ،

و**هنرى ديكا** و**ساشا فيرنى** ، أو الروسى **فاديم يوسف** ، ثم أعمال الإيطالى **فيتوريو ستورارو** بدءاً من عام ١٩٧٣ عندما شاهدت له لأول مرة فى لندن فيلم **برتولوتشى « التانجو الأخير فى باريس »** وغيرهم من أساتذة الضوء فى العالم .

كل هذه الروافد مع مرور الوقت والعمل شكلت ثقافتى البصرية ورؤيتى الخاصة للصورة فى أفلامى ، واضعاً نصب عينى أن يكون هدفى خدمة المضمون من خلال نظرة جمالية - أستاطيقية - فى المقام الأول مهما كان الفيلم بسيطاً أو كبيراً ، هذا بجانب توفير الوسائل المهنية العملية التى تسهل لى هذه الرؤية ، حيث أنه فى زمن بداياتى الاحترافية عام ١٩٧٠ كان ينقص معدات السينما بمصر والتصوير بالذات الكثير من الآلات الأكثر تطوراً ، مما جعل كل مدير تصوير يبتكر أدواته التى تساعده فى إبداعه .

● وقبل أن أدخل فى تفاصيل عملى الفنى مع الضوء بأفلامى أحب أن أوضح بعض الحقائق المهمة التى تساعد على استيعاب بعض مما أكتب . فلولا الضوء لما كانت هناك رؤية أصلاً ، لأن الضوء عندما يسقط على الأشياء وبالتالى ينعكس منها على عيوننا ، فيترجم المخ ما نراه من أشكال وأحجام وأبعاد وألوان وذلك فى حالة مستمرة معنا منذ الطفولة نتعلم منها رويداً رويداً . ونكتسب الخبرة المعرفية بذلك من رؤيتنا لكل شئ فى الحياة . والمصادر الضوئية فى حياتنا إما طبيعية أو صناعية . فالطبيعية مثل ضوء الشمس ، والنهار الذى هو ضوء للشمس ولكنه غير مباشر ينير المناطق الظلية ويستمد طاقته من انعكاس ضوء الشمس على الغمام المتطاير والسحب ، ومن انعكاسه من الأرض بما عليها من أشياء ، كما أن للإضاءة القبية للسماء نصيب فى ذلك .

أما الضوء الصناعى ، فهو كل ضوء غير ناتج من الشمس ، مثل إضاءة الشموع والمصابيح الكهربائية ذات الفتائل المتوهجة والغازات المشتعلة بأنواعها ، والكشافات المخصصة للإضاءة السينمائية ، والتى تطوع بين يدى مدير التصوير لخدمة الدراما الفيلمية ، وهى متنوعة ومتعددة ، وتكون الحاجة ملحة إلى استخدام المصادر الضوئية فى صناعة الأفلام فى الحالات الآتية :

- حينما لا تتوافر إضاءة طبيعية أصلاً أو تكون غير كافية .
- حينما يكون هناك تباين شديد فى نصوع الأشياء وتحتاج إلى تخفيفه وتقليل نسبه .
- حينما يسقط الضوء الطبيعى على الموضوع الجارى تصويره من اتجاه لا يتلاءم مع الرغبات الفنية لمدير التصوير والغرض الدرامى للفيلم .
- لخلق تأثير فنى ابتكارى .
- لعمل وسط ضوئى مناسب للتعريض الصحيح على الفيلم الخام السينمائى .

ومن أهم استخدامات الضوء فى التصوير السينمائى أن يعمل على الإيحاء بخلق جو عام mood للفيلم ، ويكون من العناصر المهمة فى الإيهام بالبعد والعمق فى اللقطة السينمائية والفوتوغرافية الثابتة ؛ وبالتالى يجسم ويبرز المكونات المشكلة للصورة بهذا البعد الفراغى الثالث ، وهو عنصر جيد يساعد فى التكوين ويعمل على لفت الانتباه .
ويعمل مدير التصوير على أن يطوع طبقة الإضاءة الملائمة للأحداث ، فأفلام التشويق والغموض والرعب والمغامرات ، جرت العادة والتقاليد أن تكون فى طبقة إضاءة منخفضة أفضل ، بينما الأفلام المرحة والاستعراضية فتحتاج إلى طبقة إضاءة أعلى ، ولكن بالطبع كأغلب الفنون ليس فى الفن قاعدة ثابتة ، بل الاستثناءات كثيرة للغاية للوصول إلى الأفضل والأجمل فى الفن . . والسينما من الفنون الرفيعة إذا أحسن التعامل معها .

ودراسة الضوء من الدراسات الجميلة المفيدة للعامة والخاصة ومن يهتم بالفنون على السواء ، لأنها ستهذب العين وتعودها على تذوق الجمال وفهمه فى ساعات وأوقات مختلفة من اليوم ، فحين نرى المناظر والأشياء والمبانى والجسور والضوء يلفها متغيراً بين ساعة وأخرى على أشكالها . . فلا شك أن ذلك سيمتع بصرنا وكثير من الفنانين التشكيليين لهم دراسات فنية فى لوحاتهم للضوء بشكل مبهر ، أذكر منهم التأثيرى الفرنسى كلود مونيه Claude Monet فى كل لوحاته وبالذات فى عدد منها عندما رصد فى عدة لوحات حركة ضوء الشمس خلال اليوم على كاتدرائية روين Roum ، وكذلك إعجابى بضوء الشمال عند الهولندى فيرمير Vermeer ورمبرانت Rembrandt وروبنز Rubenz وغيرهم الكثيرين ، والحقيقة أن أكبر مدرسة تعلمت منها إبداع الضوء هى أعمال هؤلاء التشكيليين العظام على مر التاريخ .
والضوء يجب أن ينظر له مدير التصوير السينمائى على أنه كائن حى ، يستطيع أن يلاحظ فرحته وألمه شحوبه ونعومته ، ويستشف استقامته وحيوده . الضوء له ربيع وله شتاء ، له قسوة فى شمسه القوية وخفوت فى ظله ، وهو يسيل فى اللقطة مشكلاً معانى لا حصر لها ، وبرغم أهمية اللون والتكوين والحركة فى السينما ، إلا أن الضوء سيبقى دائماً الأهم بالنسبة لى . . ولأى مدير تصوير عاقلاً كان أو مجنوناً فى هذا العالم .

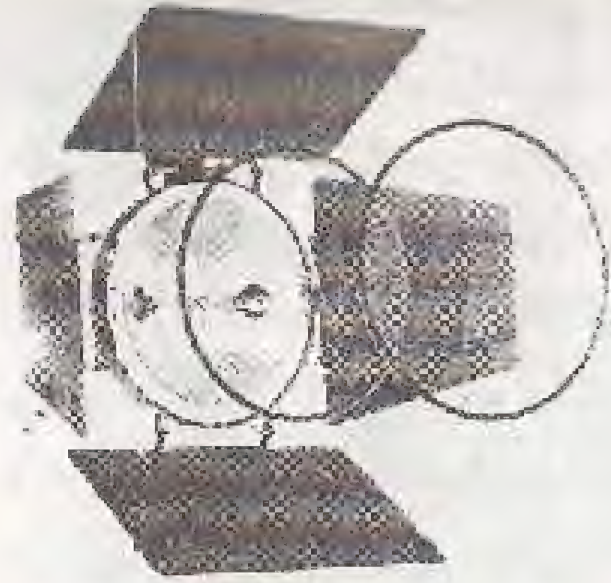
١ – الضوء الشارد (المنتشر)

تسعة وتسعون بالمائة من أعمالى الفيلمية مصورة بالألوان حيث أنى صورت ثلاثة أفلام روائية للتليفزيون أبيض وأسود فقط ، وبعض الأفلام التسجيلية ، وباقى أعمالى بالكامل ملونة ، ومن أهم طبيعة وصفات ما نصوره بالألوان ، أنك تتعامل مع كتل وأجسام ومناظر وشخوص فى حقيقتها ملونة ؛ وليس درجات من الرماديات والأسود والأبيض ؛ كما كان يحدث من قبل . وتصدر شركات تصنيع الأفلام الخام والملون نشرات علمية تعرفنا نحن المصورين الحساسية العامة للفيلم والطيفية للألوان ، كما تؤكد هذه النشرات أن الإضاءة الناعمة المنتشرة أفضل شئ للفيلم الملون ، وليست الإضاءات ذات التباين العالى مثل الأبيض والأسود ؛ لأن فصل الكتل والأشياء فى التصوير بالألوان سيكون معتمداً على طبيعة الألوان ودرجات نصوعها ، وليس تباينها .
وبالتالى حين بدأت عملى كمدير تصوير جديد ، كانت هذه المعلومات من الشركات تسيطر على فكرى بشكل كبير ، وبدون تفكير فيما يمكن أن يحدث إن لم أنفذ ذلك ؛ لقلة خبرتى العملية بالطبع وإيمانى بالعلم ، حتى أنى طبقت هذه المعلومات فى أفلام ، بالأبيض والأسود وهى التى بدأتها أولاً ، فكان فيلم « حبال من حرير » عام ١٩٧٤ إخراج على عبد الخالق ، واستعملت به ضوءاً منتشراً فى الأساس من النوع المرتد من وسط أبيض عاكس (انظر صورة ١) ، بالإضافة إلى ضوء ناعم أقوى للتجسيم ، وكان اعتمادى كثيراً على الضوء الشارد من الانتشار – وسأبين لماذا أستعمل لفظ شارد بعد قليل – لأنه سيعطى مظهراً ناعماً للقطة ؛ والفيلم بالكامل مصور فى أماكن طبيعية حقيقية . وكنت أجد صعوبة فى السيطرة على الضوء الشارد أو الناعم فى بعض الأحيان لطبيعته فى التوجه إلى أماكن غير مرغوب إضاءتها فى اللقطة ، مما يزيد من إنارتها على غير رغبتى ، إلا أن النتيجة فى مجملها كانت مثيرة لى وجيدة وجديدة وأعجبت بها ، وقد استفدت منها ، وجعلتنى أكثر ثقة وجرأة فى استعمالى لهذه النوعية من الضوء .
وفى أول أفلامى الروائية للسينما « بيت بلا حنان » ١٩٧٦ لنفس المخرج ، فكرت بطريقة عملية فى تنفيذ كم من هذا الضوء ، حتى يتسنى لى فرش مساحات أكبر مع التحكم بها ؛ وخاصة أن أجزاء من الفيلم ستصور داخل جدران البلاتوه ، لذا صممت إطاراً (شاسيه) من الخشب بطول ثلاثة أمتار وارتفاع مترين ، وشددت عليه قماشاً أبيض ، وقمت بوضعه وتثبيته بعد ذلك على أعلى حوائط الديكور ، مائلاً عليها بزاوية تقريبية مقدارها ٤٥ درجة ، ثم غذيت كل شاسيه فوق الجدران الأربعة للديكور ، بثلاث لمبات



صورة ١ – من فيلم «حبال من حرير» صور وعرض بالتليفزيون ١٩٧٤، أبيض وأسود. سهير المرشدى ومجدى وهبة. يلاحظ تأثير الضوء المنتشر (السايح) على وجه الممثلة ومواجه لها، وبعضاً من الضوء المركز خلفها. وهذا موجود كذلك فى عمق الصورة على الممثل.

من النوع ذى المخرج الضوئى المفتوح وهى لمبات الكوارتز هالوجين quartzhalogen قوة الواحدة ١٠٠٠ وات، أى كيلووات (انظر صورة ٢)، وميزة هذه النوعية من لمبات التصوير: أنها تعطى أشعة ساقطة قوية بشدة، منفرجة الزاوية بتوهج فتيلة معدن التونجستون فى وسط غاز الهالوجين، هذا بخلاف صغر حجمها وخفة وزنها، بحيث يمكن بسهولة عن طريق نجار البلاتوه أن أضعها معلقة من أعلى الشاسيه بمرينة من الخشب أو ذراع من المعدن، وأن أوجه ضوءها جهة القماش الأبيض وفى منتصفه، وتبعد عنه مسافة لا تقل عن ٦٠ سم، حتى لا تتسبب قوة حرارتها فى حرق القماش، وبهذا حصلت على إضاءة جيدة قوية منتشرة داخل مكان التصوير، بحيث تكون مؤثرة فى التعريض، وتعطينى فتحة تعريض مناسبة للعدسة تساعدنى فى المحافظة على عمق ووضوح أكبر للصورة، ففى هذه الفترة لم نكن نعرف بعد الأفلام الملونة عالية الحساسية.



صورة ٢ – شكل مصادر الإضاءة (الكشافات) الصغيرة الخفيفة التى تعطى خرجاً ضوئياً شديداً، وتصلح للتصوير الملون لأنها من أنواع الكوارتز هالوجين قوة ١٠٠٠ وات بجميع مشتملاتها من حواجز للضوء وشاش تخفيف شدة.



صورة ٣ – لقطة من فيلم «بيت بلا حنان». صور ١٩٧٥ وعرض ١٩٧٦. لهالة فاخر وسعيد صالح. ومن الملاحظ أن إضاءة الحائط خلف الممثلين مضاءة بضوء أشد، وهو أحد عيوب الضوء الشارد (المنتشر) الذى صممته داخل البلاتوه.

هذه الطريقة التى استعملتها فى فيلم « بيت بلا حنان » جعلت الألوان فعلاً بالفيلم تظهر بطبيعتها المتألقة وبدرجات تصوعها الحقيقى وبشكل مبهر ، ولكن كان هناك بالطبع عيوب تكشفت لى من التجربة ، أولها أن درجة تصوع الحوائط بالديكور والمثبت أعلاها الشاسيهات تكون عالية التعريض (الضوء) أكثر من الأشياء التى أصورها فى قلب الديكور ، لقربها من الضوء الساقط المنتشر الشارد (انظر صورة ٣) ولقد قللت هذا العيب بوضع شرائط من الورق الأسود أسفل الشاسيهات بعرض حوالى ٦٠ سم مثل الرف لأقلل من الضوء الشارد المؤثر بالزيادة على الحوائط ، وكانت النتيجة مقبولة ، ولكنها غير مرضية تماماً ، أما العيب الثانى فكان تأثر بعض الوجوه لطبيعة تضاريسها التشريحية

صورة ٤ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لسعيد صالح وهدى سلطان وهالة فاخر ، من الملاحظ إن الضوء الشارد العلوى احتاج ضوء آخر مساعد على مستوى الممثلين لجعل الوجوه أكثر طبيعية .





صورة ٥ - أثناء تصوير فيلم « مسافر بلا طريق » صور ١٩٧٦ وعرض ١٩٨١ . الديكور مضاء بالكامل بالضوء المنتشر (الشارد) ، بالإضافة لضوء منتشر بجوار الكاميرا (أمامى) ويظهر فى اللقطة محمود ياسين وأنا خلف الكاميرا ومساعدى أسامة حمروش وفنى الإضاءة فوزى لبيب ممسكاً بمسية ضوء منتشر والميكانيست عبد الرازق ، ومساعد الصوت عزت ممسكا بذراع الميكروفون .

بظهور بعض عيوبها بسبب هذا الضوء العلوى المنتشر (انظر صورة ٤) ، مما جعلنى استخدم إضاءة مساعدة منتشرة أمامية بجانب الكاميرا لتصحيح عيوب هذه الوجوه ، وعلى مستوى الممثلين ، وبحيث تكون بعيدة عن زاوية التقاط الكاميرا ، وكان أهم هذه الوسائل التى استعملتها ، الشاسى البيضاء ، والأوراق البيضاء ، ودهن العواكس (الإكرانات) écran باللون الأبيض وكلها تعكس من لمبات كوارتز هالوجين ، فتعطى الغرض المطلوب تصحيحه . (انظر صورة ٥ ، ٦) .

وكان من التحديات التى تواجهنى فى مثل هذه المواقف للضوء الشارد ، هى كيفية



صورة ٦ - أثناء تصوير فيلم « البنات والمجهول » صور ١٩٨٥ وعرض ١٩٨٦ ، ويلاحظ في الصورة الضوء المنتشر عن طريق الورق الأبيض ، مع مزج المكان الحقيقي بضوء شارد معكوس من ورق مثبت على الحوائط أعلى الحجرة . ويظهر في الصورة الممثلتان عزيزة حلمي وعبلة كامل وفي خلفية الصورة المخرج هشام أبو النصر جالساً ومساعد المصور شريف إحسان والماشينست إبراهيم وأنا وفني أول إضاءة فوزي لبيب جالساً .

خلق جو عام مناسب لأحداث الفيلم ، وكيفية كبح قوة هذا الضوء وسيطرته ، فهدفي النهائي أن تكون صورتي على الشاشة موحية ومساعدة لفهم الدراما ومعايشتها ؛ لذا كان استعمالي لهذا الضوء كثيراً في سنوات عملي الأولى يأخذ الكثير من تفكيري وفي مدى صحة هذا الاتجاه الذي توصى به شركات تصنيع الأفلام الخام . أم هناك طرق أخرى أفضل ، وخاصة أنه كان ضوءاً أستعمله كمصدر أساسي في أفلامي الأولى .

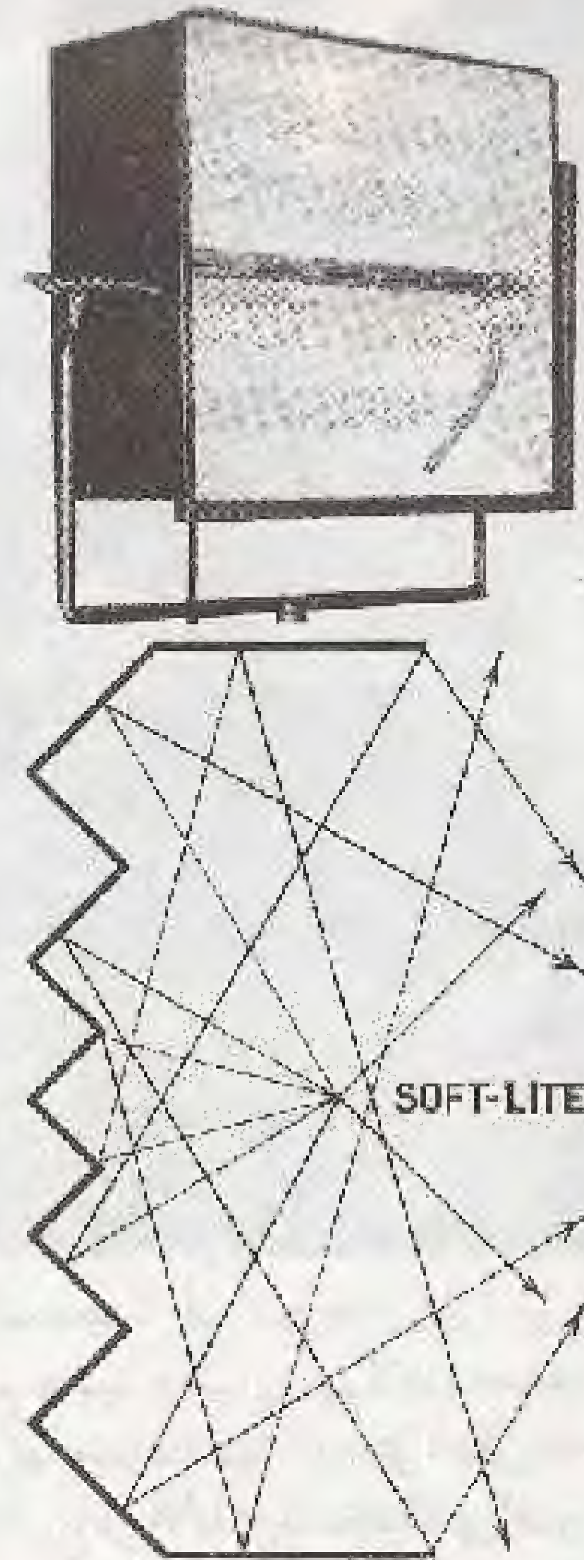
ومع زيادة خبرتي وثقتي في نفسي ، توصلت إلى استعمالات أفضل من هذه الشاسيهات المعلقة التي أجد صعوبة في وضعها في الأماكن الطبيعية ، ولا تصلح إلا



صورة ٧ - لقطة من فيلم « الشيطان يعظ » صور ١٩٨٠ عرض ١٩٨١ لنور الشريف في الحمام الشعبي وهو مكان حقيقي ، ومضاء بالضوء المنتشر ، مع استخدام البخور للحصول على تأثير البخار .

داخل صالات البلاتوه ، وفي الأماكن الحقيقية استعملت طريقة أكثر راحة وإتقاناً في إعطائي جواً عاماً مناسباً للحدث ، بأن أضع قطعاً كبيرة من الورق الأبيض أعلى أماكن التصوير متفرقة في مواضع مناسبة حسب رؤيتي لإنارة المشهد ، وأعكس على كل قطعة ضوء لمبة أو جزءاً من ضوئها بعد إضعافها بالوسائل المعروفة حرفياً ، ولقد أوصلني هذا إلى مصداقية أحسن ولون أروع في الأماكن الحقيقية التي أصور بها ، ومكنني من أن أقطع هذا الضوء الشارد ، فلا يبقى قوياً بشدة في مكان واحد ، هذا بالإضافة إلى المساعدات التحتية للإضاءة على مستوى أرضية مكان التصوير ، وكانت هذه الطريقة ناجحة جداً وبالذات في الأماكن الحقيقية ، وبخاصة في التصوير النهاري ، وفي أفلام مثل « حادث النصف متر » و« العار » و« **سواق الأتوبيس** » و« **الحب فوق هضبة الهرم** » و« **استغاثة من العالم الآخر** » و« **المجهول** » وغيرها كانت هذه الطريقة هي الطريقة الأساسية في توزيع الضوء بها .

وإذا كان الضوء الشارد في التصوير الداخلي هو منهج اتبعته بشكل ما ، إلا أن هناك



صورة ٨ - كشافات ضوئية ذات أضاءة منتشرة ومجهزة خصيصاً لذلك ، وتتوفر منها أنواع متعددة الشدة .

ضرورة جعلتنى فى بعض حالات التصوير الداخلى أفضل استخدام هذا الضوء لأنه الأحسن والمناسب للقطة أو المشهد ، ولكن أحتاج قوته بطريقة أخرى ، وأتذكر فى فيلم « **الشيطان يعظ** » ١٩٨١ إخراج **أشرف فهمى** فى مشهد لقاء فريد شوقى ونور الشريف فى ساحة الحمام الشعبى (انظر صورة ٧) أن جو الحمام وبخار الحمام المالى لأنحائه لم يساعدنى على إستعمال الضوء الشارد بوسائل الانعكاس تفادياً لزيادة ضبابية الصورة

بدرجة كبيرة ، وفى هذه الحالة استعملت إضاءة عادية قوية عليها وسائل تخرط الضوء وتجعله ناعماً ، وإن لم توجد مثل هذه الوسائل يمكن استعمال أوراق الرسم الهندسى (الكلك) بكثافتها المختلفة فى جعل ضوء اللمبات منتشراً وقوياً فى الوقت نفسه . لأن بخار الماء - وكان بالمناسبة أدخنة للبخور تعطى نفس التأثير مع إعطاء إحساس ببلل المكان والأجساد - سيمتص نسبة كبيرة من هذا الضوء ، ولهذا كانت حاجتنا إلى ضوء شارد قوى .

ووجدت بعد ذلك مصادر لهذا الضوء أكثر تطوراً استعملتها بدءاً من فيلم « **منزل العائلة المسمومة** » ١٩٨٦ إخراج **محمد عبد العزيز** وهذا المصدر الضوئى يعمل على إعطاء خرج قوى منتشر فى إطار محدد نسبياً وبقوة مصدره متعدد الواتية witt، ولقد انتشرت هذه الأجهزة بعد ذلك وبالذات فى بلاتوهات التليفزيون والسينما (انظر صورة ٨) .

ولى تجربة جيدة فى استعمال الضوء الشارد فى عام ١٩٧٦ ، حين سافرت إلى الجمهورية العراقية ، لتصوير مسلسل « **المتمردون** » سينمائياً مع المخرج المصرى **إبراهيم عبد الجليل** ، وكان ذلك فى شهر أكتوبر على ما أتذكر ، حيث تصبح **تقلبات الجو** هناك فى هذا الوقت من السنة محيرة جداً ، من ظهور الشمس واختفائها بسرعة ، وجو جعل التصوير الخارجى الذى كان فى قرية عراقية جنوب العاصمة بغداد بحوالى أربعين كيلومتراً مستحيلاً ، وبالفعل استعملت طرق الإضاءة المنتشرة بشكل كبير جداً ، مع استعمال لمبات صغيرة تسمى فوتو فلود photo flood لها خاصية الضوء الناعم ، وكنت أنشر أحياناً على السقف المشدود عليه قماش أبيض حوالى ١٥٠ لمبة من هذا النوع قوة كل منها حوالى ٢٥٠ وات - حيث كنت أصور فى ساحة كبيرة فى صحن منزل ريفى - وكان هذا أسلوبى الذى أنقذنى ومكننى من التحكم تماماً فى أوقات التصوير والإنجاز . (انظر صورة ٩)

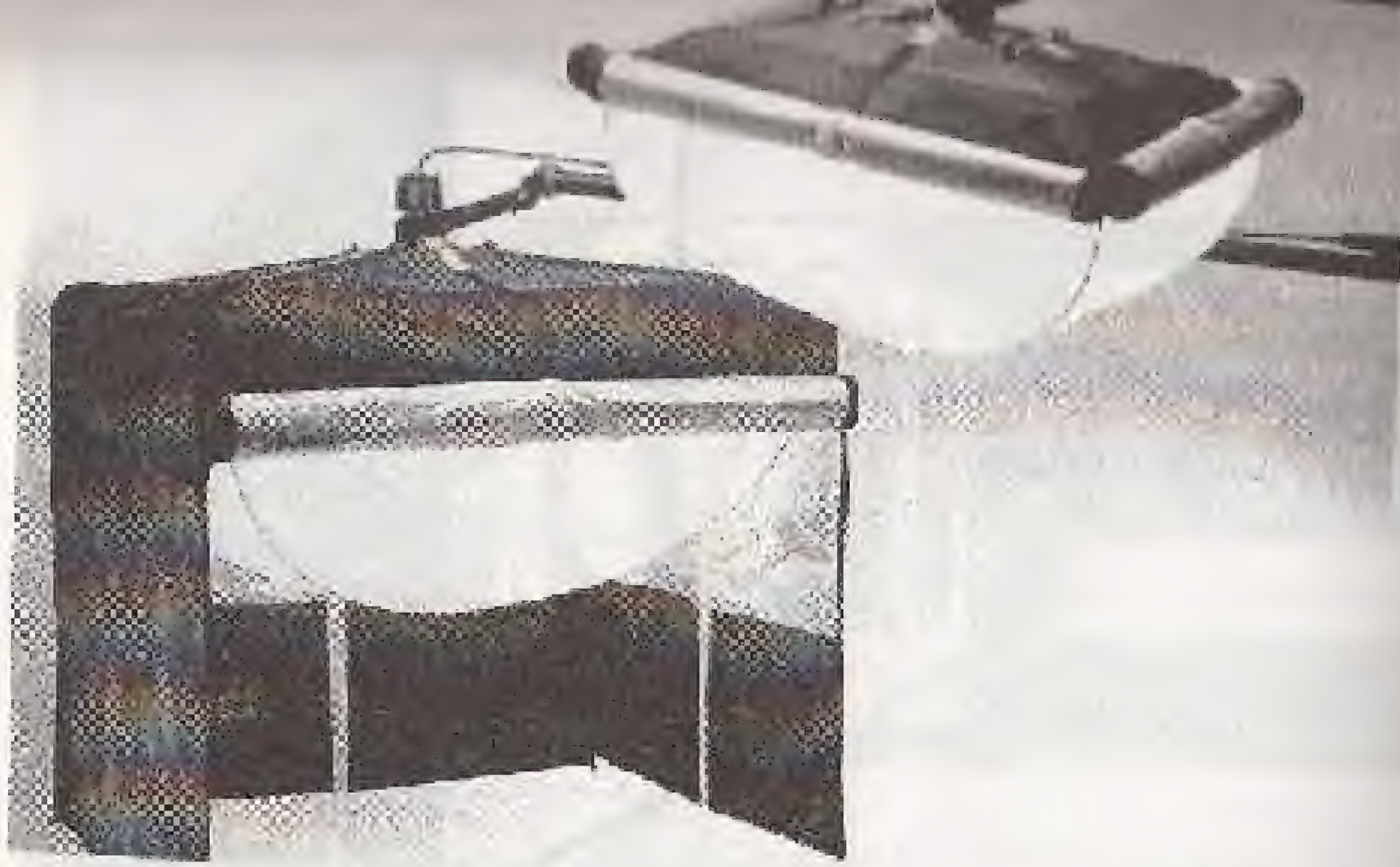
ولنفس الغرض أحياناً يتطلب التصوير فى بعض اللقطات والمشاهد ضوءاً منتشراً خاصاً ، ولقد استعملت ضوءاً جديداً فى وقتها من مصادر هذا الضوء يسمى الثريات - النجف - لأنها تعلق من أعلى مثل الثريا ، وتعطى ضوءاً منتشراً فى محيط دائرى للمكان وفى جميع الاتجاهات ، ومن مزايا هذا الضوء أنه متجانس ولقد استعملتها فى مشهد الكابوس للفنانة **يوسى** وهى محبوسة فى المصعد الهابط إلى قاع النيل فى فيلم « **استغاثة من العالم الآخر** » ١٩٨٥ إخراج **محمد حسيب** ، وكانت الضرورة تحتم أن يكون الضوء بدون ظلال وفى حيز ضيق مثل المصعد ، حيث أخذت اللقطة من زاوية مرتفعة للدلالة



صورة ٩ – لقطة داخلية في المسلسل السينمائي الفراق والمتمردون ، صور عام ١٩٧٦ ، ويظهر في الصورة السقف المثلوء من القماش الأبيض الذي استعملته للضوء المنتشر بكثرة في العمل ، والمسلسل من انتاج التلفزيون العراقي واخراج ابراهيم عبد الجليل



صورة ١٠ – لقطة أثناء تصوير فيلم : أمنحاقة من العالم الآخر ، صور ١٩٨٤ وعرض ١٩٨٥ ، وأنا أحمل الكاميرا أعلى ديكور المصعد ، وإضاءة النجف المعلق تثير المكان .

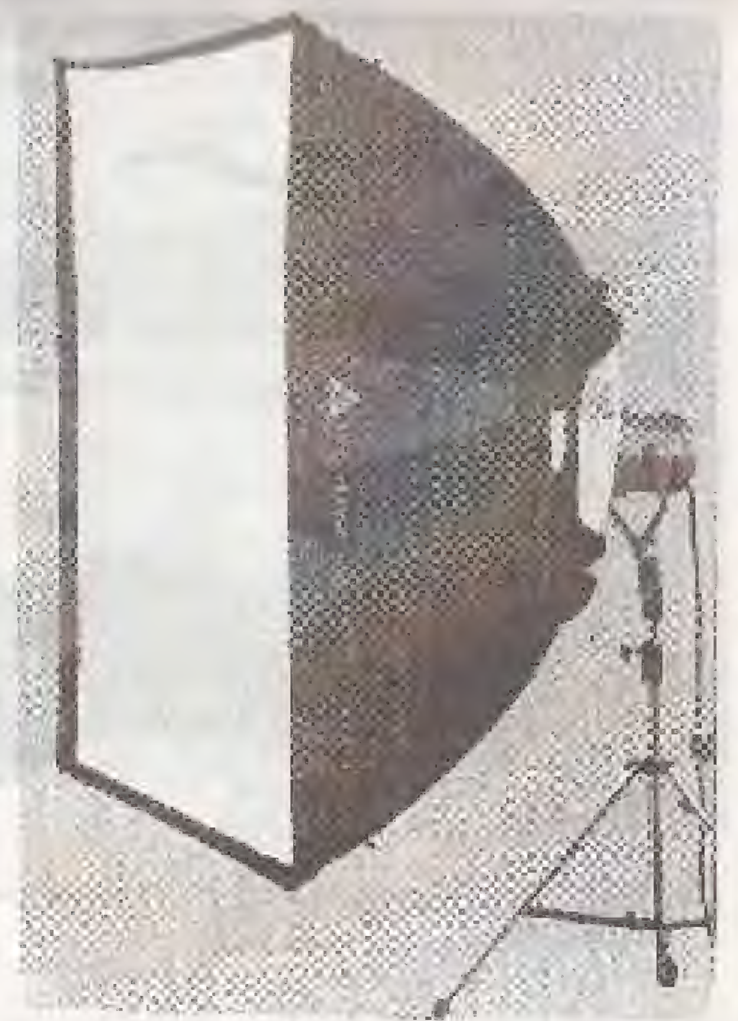


صورة ١١ – كشافات للضوء المنتشر ذات الستائر السوداء ، الأكثر تحكماً في الضوء وتقلل تماماً نسبة الضوء الشارد غير المرغوب .

على الحالة النفسية الضاغطة التي تمر بها بطلة الفيلم ، وكان حل تفكيري في إيجاد ضوء مناسب لجو الكابوس المرعب بالفيلم . (انظر صورة ١٠)

وأحب أن أبين لماذا أفضل استعمال كلمة ضوء شارد ، وليس منتشراً أو منعكساً أو مرتداً أو ناعماً ، وكلها تصلح وأستعملها بالفعل ، ولكن هذا الضوء بكل استعمالاته ومصادره السابقة به نسبة غير مسيطر عليها تماماً ، وخاصة عندما تبدأ في توزيع إضاءتك بأنواع مختلفة من المصادر الضوئية المتنوعة بين الشارد والمركز ، ولكن منذ حوالي خمسة عشر عاماً أو يزيد قليلاً ، اخترعت لمبات لهذا الضوء المنتشر تتحكم تماماً في اتجاهه بدقة جيدة ومقبولة ، ولا أعرف ما إذا كانت موجودة الآن عندنا في صناعة السينما أم لا ، وتقوم نظرية عمل هذه اللمبات على أن المصدر الضوئي القوي يحيطه وسيط مبدد لأشعة ضوئه ، يتحمل درجات مختلفة من القوة ، ويوجد في الجهات الأربع للمبة ستائر سوداء يمكن فردها لحجب الضوء أو لفها إلى أعلى لجعل الضوء ينتشر (انظر صورتي ١١ ، ١٢) ، وبهذا يمكن التحكم في مسار الضوء تماماً ، وحجبه في الأماكن غير المرغوب فيها ، ويوجد في العالم العديد من الشركات التي تصنع هذه اللمبات المتطورة ، وتُستعمل هذه الإضاءة المنتشرة الآن ، وهي تعطي مسحة ناعمة للغاية للصورة ، وهو ما يستعمل الآن في الأفلام العالمية .

وأنا أنقل لكم هذا لأنه ذكرني باستعمالي للضوء المنتشر من الشاسيهات فوق حوائط



صورة ١٢ كشاف للضوء المنتشر ذو الستائر السوداء : قوة ٢٠٠٠ وات أى ٢ كيلو وات ، يعطى ضوءا منتشراً قوياً .

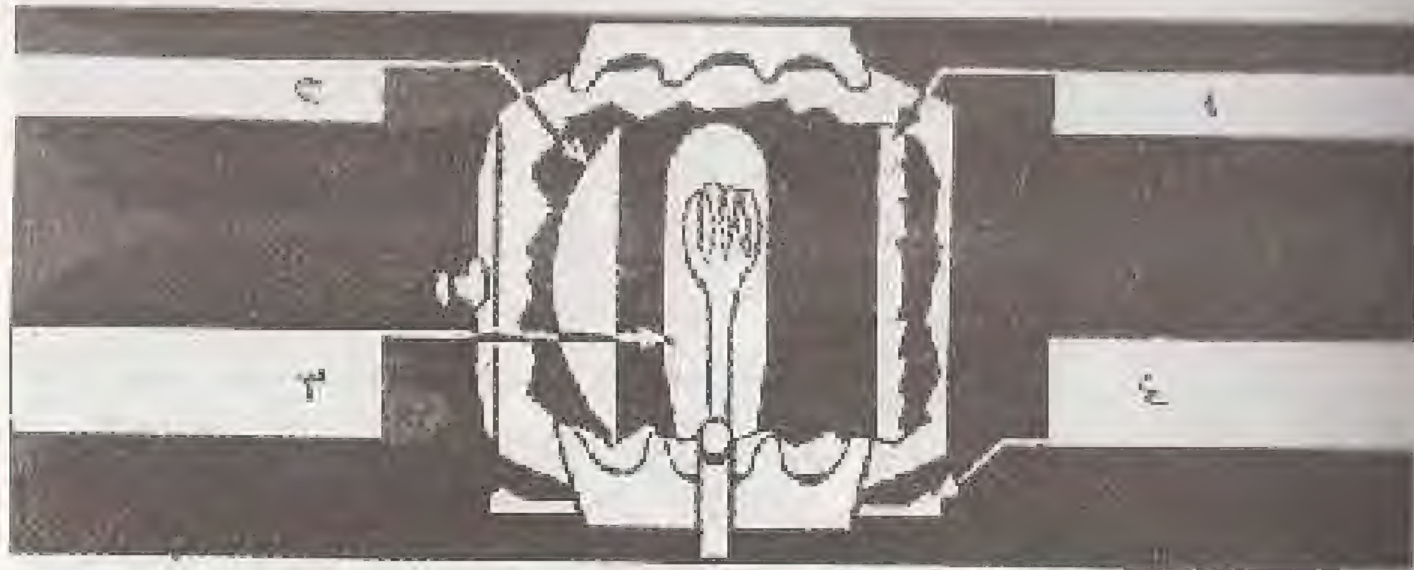
البلاتوه مع عمل رفوف من الورق الأسود أسفلها لحجب الضوء وتقليله ، كما أوضحت سابقاً .

كما توجد طريقة أخرى تسمى « **البالون المنير** » الذى يثبت أعلى المكان ويعطى ضوءاً منتشراً فى المكان كله .

وأفضل الضوء المنتشر عند التصوير الداخلى النهارى ، سواء أكان داخل البلاتوه أم فى مكان حقيقى ، وإنى أتذكر أن بحث تخرجى فى المعهد العالى للسينما ، كان عن هذا الموضوع بالإضافة إلى الإضاءة المركزة ، فى الأماكن الحقيقية وداخل البلاتوهات ، ولقد أشرف على هذا البحث أساتذة التصوير السينمائى بالمعهد ، وهم : **البولندى إزبجنيف كاريوفيتش والألمانى بيتر برانت** ، والكيميائى **سعد عبد الرحمن قلج** .

٢ - الضوء المركز

لم يفقد الضوء المركز قيمته أبداً معى ، بالرغم من إعجابى وحبى للضوء المنتشر الشارد ، لأن الضوء المركز هو الضوء الملكى ، إذا صح هذا التعبير ، فى استعمالاته المتعددة السينمائية من زمن .



صورة ١٣ - رسم إيضاحى لكشاف الإضاءة المركزة مكون من جسم الكشاف وأمامه (١) العدسة الفرزنيل وفى الخلف مرآة مقعرة (٢) وفى المنتصف بينهما اللمبة (٣) ، ويتحكم فى بعد وقرب اللمبة من المرآة أو العدسة ذراع تحكم خارجى (٤) ، وجميع الكشافات ذات الإضاءة المركزية تكون مصممة بهذه الطريقة باختلاف أحجامها وأشكالها .

والضوء المركز فى اللقطة السينمائية يصلح للإضاءة النهارية والليلية معاً ، كما أن من أهم مميزاته أنه حزمة ضوئية مسيطر عليها تماماً ، ويرجع ذلك لتصميم كشافه السينمائى ، حيث توضع لمبته ذات الفتيلة المصنوعة من معدن التونجستين tungsten المتوهج والخاصة بالتصوير ، داخل جسم الكشاف بينما فى خلفها مرآة مقعرة تضاعف وتركز من قوة اللمبة ، وأمامها عدسة زجاجية مصممة خصيصاً كمجموعة من المنشورات بنظام خاص لتعمل على تجانس ضوء اللمبة وفرشه ، وتجميعه فى حزمة لإرساله إلى مسافة أبعد ، وتسمى هذه العدسة فريزنيل fresnel نسبة إلى مخترعها (انظر صورة ١٣) ، واللمبة نفسها موضوعة فوق قضيب متحرك بحيث يمكن فى حالة تقريبها إلى المرآة أن تعطى تركيزاً أكثر للضوء وقوة وتصل به إلى مسافات أطول ، بينما فى حالة تقريبها إلى العدسة ستعطى تركيزاً أقل وضوءاً أضعف ولا تصل إلى المسافات البعيدة ، وتخرج منها حزمة الضوء أكثر اتساعاً ، وعموماً ، لا أريد أن أشغل القارئ كثيراً بتفاصيل ذلك ، ولكن كان يهمنى أن يعرف الفرق بين الضوء المنتشر الذى أسميته أنا شارداً والضوء المركز فى عمومياتها . وفى الماضى كان للضوء المركز قيمة كبيرة فى الأفلام الملونة - وبنسبة أقل فى الحاضر - لطبيعة قصور وبطء الأفلام الملونة الخام وقتها ، وحاجة التعريض الفوتوغرافى - أى للفيلم - لشدة استضاءة مناسبة قوية لاستثارة عملية الاختزال الضوئى

المعروفة ، حيث إن الفيلم الملون يتكون من ثلاث طبقات حساسة للألوان والضوء بعضها فوق البعض ، أما الفيلم الأبيض والأسود فهو ذو طبقة حساسة واحدة فقط .

وأنا أفضل الضوء المركز ولا سيما إذا كانت اللقطات تصوير ليلى داخلى أو خارجى (انظر صور ١٤ ، ١٥) ، ولكنى أحب أن أشير أن هذا ليس شرطاً ، كما أستعمل بإتقان الضوء المركز فى التصوير الداخلى النهارى سواء داخل البلاتوه أو الأماكن الخارجية الحقيقية ، وتأتى أهمية الضوء المركز فى التصوير الخارجى لقوة التحكم فى شدته ومحاولتى عمل تعادلية تقلل من مناطق الظلال مثلاً للشئ المراد تصويره ، وإنارة هذه الظلال بنسبة مقبولة ، ولقد استعملت هذا فى العديد من اللقطات التى أحتاج فيها إلى هذه القوة التعاونية فى الضوء ، وفى الماضى كان عندنا نوعان من هذه اللمبات المركزة ، أولهما مصادر تعمل بلمبات التونجستون المتوهج ، كما شرحت ، وثانيهما كشافات تعمل بدلاً من اللمبات باشتعال أقواس الكربون ، وهى ذات قوة أشد ، حتى ظهرت الكشافات الأحدث التى تسمى كشاف HMI والتى تعطى خرجاً ضوئياً شديداً وقوياً بواسطة لمبة خاصة يكون لونها أزرق فى حدود ٥٥٠٠ درجة كلفين – سنشرح ذلك فى الألوان بعد قليل – وبالطبع يمكن تغيير لون أشعتها بوضع اللون المطلوب من لفائف الجيلاتين الملون المخصوص للتصوير . (انظر صورة ١٦) .

وبما أن هذا الضوء المركز له خاصية العمق والانتشار والحدة ويمكن حجبه وفصل حزم منه بحواجز « الكاش » cache لمنع وصوله إلى أماكن غير مرغوب إنارتها ، فهو ضوء مثالى فى اللعب به وتناغم أشعته مع المواقف الدرامية . ولقد كنت أضع فى الاعتبار دائماً أثناء عملى فى تصوير الأفلام سواء التسجيلية أو الروائية ، أن يتوافر تحت يدى كمية مناسبة من كشافات الإضاءة المركز المختلفة الشدة والحجم من « البيبى » baby وهو أصغر وحدة ١٠٠ وات إلى العشرة كيلو – ١٠٠٠٠ وات – والتى كانت أكبر وحدة صالحة للعمل عندنا ، هذا بخلاف أقواس الكربون « البروت » brute و « الآرك » arc ، ثم لمبات HMI التى تتراوح قوتها بين ٥٠٠ وات و ١٨٠٠٠ وات ، لأنى كنت أضع فى الاعتبار دائماً أن هذه الكشافات المركزة يمكن أن أحولها فى أية لحظة إلى كشافات منتشرة للضوء ، بخلع عدسة الفريزنيل – ما عدا HMI – وتوجيه ضوئها إلى وسط عاكس أبيض من الورق أو الفوم الصناعى أو قماش أو حائط ، وهذا يسمح بتقليل كمية الإضاءة المستعان بها عموماً فى التصوير ؛ لأن من ميزات مدير التصوير الجيد تقليل التكلفة الاقتصادية بقدر الإمكان ، لأن ذلك سيساعد على الصرف فى بنود أخرى تثرى الصورة والعمل أكثر ، بحيث لا يتضرر الفيلم إنتاجاً ولا مستوى إبداع الصورة ، ومن خلال قراءاتى المتعددة وجدت أن هذا المبدأ العملى والاقتصادى فى آلية العمل بالسينما ، موجود ومطروح بشدة فى كافة آراء مديرى التصوير العالميين المشهورين ، وحتى فى قلب عاصمة السينما



صورة ١٤ – لقطة من فيلم « الجسر » صور ١٩٩٧ وعرض ١٩٩٨ بالتليفزيون ، لمحمود مرسى وأحمد حسين ، واللقطة مثال لاستعمال الإضاءة المركزة بطريقة كلاسيكية كاملة « ليلى / داخلى » .



صورة ١٥ – لقطة نهارية من فيلم « شيطان يعظ » لنور الشريف ، استعمل فى إنارتها الضوء المركز الساقط على الممثل .



صورة ١٦ – شكل الكشاف المركز HMI
الذي ظهر في الثمانينيات بمصر .

هوليوود نفسها وكمثال على هذا ففي ، أوائل السبعينيات ، نجح في هذا المجال مديرا التصوير **لازلو كوفاكس** Laszlo Kovacs **وفيلموس زيجموند** Vilmus Zsigmond وهما من خريجي مدرسة السينما في المجر وهربا بعد اجتياح السوفيت لبلادهم عام ١٩٥٦ إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، ونجحا في عملهما بأسلوب لم يعهده مديرو التصوير الأمريكيون وقتها ، وهو التقشف في معدات الإضاءة واستعمالها بتنوع – كما أوضحت – وجرأة في تحريك الكاميرا وبخاصة المحمولة باليد ، وهذا التقشف وتلك الجرأة أعطيا الصورة مذاقاً خاصاً أحلى ، مثل الأسلوب الأوروبي (روسيا/ شرق أوروبا/ إيطاليا/ فرنسا) ، مما جعل لهما في وقت قصير للغاية السبق والريادة والطلب في العمل . وأنا أتكلم عن سينما بها صناعة راسخة وتقاليد ثابتة لسنوات ، وأعطي هذا المثل لأبين أهمية الجودة الفنية مع العامل الاقتصادي ، حتى إذا كان في سينما غنية مثل الأمريكية . ومدير التصوير الجيد ، يجب كذلك أن تكون طلباته الإنتاجية من المعدات وغيرها في حدود الميزانية والعقل والمصلحة العامة ، وألا تكون مبالغاً فيها .

ولنعد إلى الضوء المركز ، فأنا أفضل في الليل الخارجي في الشوارع والميادين أن أستعمل هذا التركيز ، لأنه يساعدني أولاً ، وثانياً يمكنني عن طريقه أن أحاكي الواقع الضوئي للمكان ، مع إبراز أهم سماته ، ويمكنني أن أتدخل بشكل غير ملحوظ في تغيير هذا الواقع لصالح الهدف الدرامي ، مثل أن أمنع وصول الضوء إلى أمامية الطريق من تأثير لمبة الشارع ، حتى يتقدم إليها الممثلون ويقفوا في الظلام ، كدلالة درامية مناسبة أو ربما



صورة ١٧ – لقطة من فيلم « جزيرة الشيطان » صور ١٩٨٩ عرض ١٩٩٠ حاتم ذو الفقار ويسرا . لاحظ ما تفعله الإضاءة الجانبية في كتل الممثلين ووجهيهما والخلفية المظلمة .



صورة ١٨ – لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » صور ١٩٩٩ وعرض ٢٠٠٠ ، وفي اللقطة نموذج للإضاءة الجانبية مع خلفية مضادة ومساعدة في إعطاء عمق فراغي للصورة لاكتسابه البعد الثالث .

حتى للأسلوب التعبيرى فى التشكيل عامة يوصلنى إلى مثل هذه الحلول ، وأنا أضرب مثالاً فقط ، وبالطبع الإضاءة المركزة هنا هى التى ستساعدنى على عمل ذلك .

وعندى مبدأ مهم ، أنفذه فى تصويرى ، وهو أن بلاغة الضوء فى اللقطة تعتمد على التأثير المطلوب منها كما أتخيله تماماً قبل وضعها ، كما لا أحب المبالغة فى استعمال الكشافات الضوئية بكثرة ، وبدون غرض حقيقى ، كما لاحظت ذلك من بعض الزملاء ، كما أنى أفضل الإضاءة المركزة الجانبية ولها عندى الأولوية ، لأن هذا النوع من الإضاءة يساعدنى على تقطيع الخلفية والأمامية بسهولة تجعلنى أستطيع أن ألعب على كل أوتار الضوء فى اللقطة ، وبالذات الليلية ، هذا مع عدم التضحية بالتفاصيل ، والتجسيم والإحساس بالعمق الثالث ، ومن يلاحظ الضوء الليلى الخارجى فى أفلامى سيلاحظ ذلك جيداً .

وتظهر الظلال أكثر جمالاً مع الإضاءة المركزة ، بل إنه فى كثير من الحالات تكون الظلال هى إلهامى فى مفتاح اللقطة أكثر من الضوء نفسه ، وأكره الوضوح المباشر فى مشاهد التشويق والحركة ، بالطبع فى الإضاءة ، وهذا يجعلنى أكثر من الظلال على الضوء المركز : وهذا الضوء من ميزاته أنه يساعدنى فى التركيز على أهم ما فى اللقطة ، أحياناً بالضوء . وبالطبع ، هناك العديد من وسائل جذب الاهتمام داخل اللقطة لكن من أهمها الضوء المركز على شئ ما ، ومن أهم مميزات مدير التصوير الناجح أن يجعل للضوء فى المشهد فهماً بصرياً ، فإن ذلك يساعد كثيراً المخرج والممثلين والكل فى تقبل الأحداث وفهمها ، ومما لا شك فيه أن هذه النقطة بالذات تختلف من مدير تصوير إلى آخر .

والضوء المركز يكون ضرورياً فى التصوير الليلى للأماكن والشوارع المتسعة بالذات ، لسهولة وضع كشافاته بعيداً عن عين الكاميرا وخارج إطار اللقطة ، وهذه اللقطات الليلية العامة المتسعة تأخذ من الزمن فى فرش إضاءتها وقتاً أطول بالطبع (انظر صور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) ، وعموماً فإن الضوء المركز هو عماد التصوير السينمائى ، وكما أسميه أنا الضوء الملكى الذى لا يمكن الاستغناء عنه ، حتى إذا ادعى البعض غير ذلك ، وأعتقد أن التطور التكنولوجى المستمر فى تصنيع كشافات هذا الضوء ، لهو خير دليل على صدق قولى .

٣ - المزج بين الضوء الشارد والمركز

فى منهجى وأسلوبى فى التصوير ، أمزج بين ميزات الضوء الشارد ومزايا الضوء



صورة ١٩ - لقطة من فيلم « العشق والدم » صور ٢٠٠٠ عرض ٢٠٠٢ لفاروق الفيشاوى . يلاحظ استغلال الظلال المتفرقة المأخوذة من فروع الشجرة فى أضفاء تأثير ليلى جميل للقطة .



صورة ٢٠ - لقطة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر » صورة وعرض ١٩٩٥ نادية الجندى ومحمود حميدة . ويلاحظ أهمية الإضاءة الجانبية فى التركيز على الممثلين وإنارتهما من خلال ضوء أكثر خفوتاً فى خلفية وأمامية اللقطة .



صورة ٢٤ – لقطة من فيلم « العشق والدم » لشير يهاك ومحمد رياض . يلاحظ تركيز الضوء على المخدع والممثلين ، بينما باقي الحجرة مظلم ، وهنا يعبر الضوء عن الأزمة الجنسية بينهما كزوجين .



صورة ٢٦ – لقطة من فيلم « ركية زكريا في البرلمان » صور في ٢٠٠١ لناديا حسين وإبراهيم نصر ويوسف داود . يلاحظ تعدد مستويات عمق الصورة ومستوى الإضاءة الأمامية المركزة ثم الإضاءة المائلة في منتصف الصورة وأخيرا إضاءة الخلفية .

المركز ، ولكن ذلك لا يصبح ضرورة كنظرية أعمل عليها ، ولكنه غاية في بعض المواقف أجد أنه من المستحسن أن أتبعها .

النظرية الفوتوغرافية في الإضاءة تصف الضوء الشارد بأنه ضوء للملء ، وهذا شيء صحيح ، ولكن بجانب ذلك فهو ضوء أساسي مائة في المائة منذ اختراع الأفلام الملونة الأكثر حساسية ، والتي وصلت حتى الآن إلى ASA ٨٠٠ (وحدة قياس أمريكية للحساسية) وهذا شيء كثير جداً بالنسبة للضوء ، وبالتالي فكثيرون من مديري التصوير – وأنا منهم – يكون مصدرنا الأساسي هو ضوء ناعم منتشر أو شارد ، ومن وجهة نظري أن المزج بين النوعين من الضوء له مزايا ، أجد من تجربتي أنها تتبلور في :

– التركيز على الحدث ضوئياً مع ملء مساحة الصورة بضوء أقل .

– تنعيم اللقطة أو المشهد ، وهذا التنعيم الضوئي تكون له دلالة درامية بالطبع .

– إمكانية إيجاد إيقاع ضوئي – أي بصري – في المشهد من استعمال النوعين معاً .

– تحديد أمثل للكتل والأشخاص داخل الصورة ، مع عدم فقد ميزة نصوع الألوان .

– إنارة التفاصيل وتقليل نسب الظليات في الأماكن المطلوبة في اللقطة .

– إذا كان الضوء الشارد هو الأساسي ، يستعمل الضوء المركز كمضاد (كونتر) بجمالية شديدة (انظر صورة ٢٣)

– في التصوير الخارجي في الأماكن الحقيقية الأصلية المتسعة يكون لهذا المزج من وجهة نظري السيادة لأنه يسهل بشكل كبير إنارة هذه الأماكن . (انظر صورة ٢٤)

– مع حركة الكاميرا الحرة ، أو الحرة المعقدة الطريق ، أو حركة الكاميرا الحرة التلقائية ، يكون استعمال هذا المزج مهماً ، لعدم الوقوع في أخطاء ظهور ظلال متحركة للكاميرا أو المصور ، أو أي شيء آخر غير مرغوب .

٤ – الضوء النهاري الخارجي

مصر هبة النيل كما قال هيرودوت قديماً ، ولكني أضيف كذلك أنها هبة المصريين ، وهبة الشمس ، فلأكثر من ثمانية أشهر في العام تكون سماء مصر صافية وجوها مشمساً حاراً ، وضوء الشمس النهاري شديداً مركزاً ، وأشعة الشمس ساخنة كما تعودنا عليها ، وأنا أفضل في التصوير النهاري الخارجي ضوء شمس أقل ، ولكن ما باليد حيلة !

وأنا لا أقصد أن أقلل من درجة شدة تأثير الشمس القوي على الفيلم ، فهذا سهل



صورة ٢٣ – لقطة من فيلم « الشيطان يعظ » لحافظ أمين ونبيلة عبيد ، يلاحظ المزج بين الضوء المنتشر والضوء المركز على المشلين وفي الخلفية



صورة ٢٤ – لقطة من فيلم « ضد الحكومة صور ١٩٩١ عرض ١٩٩٢ لأحمد زكي ونبيلة . واللقطة مثال لاستعمال المزج بين الضوء المنتشر والمركز .

بمرشحات الكثافة المحايدة Neutral Density كما يعلم جميع المصورين ؛ ولكن المشكلة في هذه الشمس القوية ما تسببه من تباين عالي الدرجة ، بين الأجزاء المتعرضة لأشعتها المباشرة في اللقطة ، والأجزاء الأخرى الظلية في اللقطة نفسها ، فهنا الفرق كبير وخاصة عندما تختار فتحة عدسة مناسبة لضوء الشمس القوي . فهنا الأجزاء الظلية ستكون سوداء تماماً ، حتى مع وجود الإضاءة القبية المنتشرة لأنها لن تستطيع ملء هذه الظلال وتخفيفها ، وبالتالي يستعان منذ بدء التصوير الفوتوغرافي والسينمائي بعواكس كبيرة من رقائق الألومنيوم اللامعة المصقولة ، لتعكس منها ضوء الشمس وتوجهه إلى هذه المناطق الظلية في المنظر ؛ وتسمى هذه العواكس في مصر إكران ecran وهي كلمة فرنسية تعني : شاشة ، ولكنها في قاموس العمل السينمائي في بلادنا تعني هذه العواكس ، ولكن هذه العواكس لها عيوبها لأنها تصنع بقعة ضوء ، بالإضافة إلى أنها لا تستطيع تحمل حركة الرياح والهواء بسهولة وبالتالي ممكن أن تهتز أثناء التصوير ، ويظهر ذلك في اللقطة . وكثير من أفلامنا المصرية القديمة المصورة خارج البلاتوه أجد فيها هذا العيب ؛ وهذا لا يحدث حالياً لأن هناك طرق أخرى أكثر تطوراً الآن .

وبالطبع ، يمكن وضع العديد من هذه العواكس متجاورة لفرش مكان بضوئها المنعكس ، وهو ما كان متبعاً بالفعل بالماضي .

ومن خبرتي التي اكتسبتها في التصوير الخارجي في بلادنا وبلاد أخرى شمسها أقل قوة من شمسنا مثل أوروبا ، أو أكثر قوة من شمسنا مثل العراق ، وضعت لنفسي قواعد أعمل عليها ووجدت نتائجها بالنسبة لي مرضية ، وهي :

– استعمال العواكس (الاكرانات) إذا كانت الظروف تسمح باستعمالها بصورة جيدة .

– عدم استعمال العواكس ؛ وتوجيه التقاط زاوية المشهد السينمائي في اتجاه إنارة الشمس .

– التصوير عكس إنارة الشمس ، بحيث تكون الشمس خلف الشيء المراد تصويره .

– استعمال إضاءة صناعية لتقوية مناطق الظلال .

– استعمال ضوء مرتد على وسط أقل نصوعاً غير العواكس .

– التصوير في غياب أشعة الشمس المباشرة ، أي بدونها ، والاعتماد على الإضاءة القبية للسماء .

ولأن التصوير السينمائي يتميز باستمرارية الكثافة واللون والتتابع المنطقي ، فإن هذه العناصر يجب أن تتجانس وتتوحد تماماً خلال تصويري للمشهد الواحد ، فلا يمكن مثلاً



صورة ٢٥ - لقطة من فيلم « حبال من حرير » لسهير المرشدى ، تمت أنارتها بعواكس (إكرانات) وهى على شاطىء البحر حيث درجة الإضاءة والنصوع عالية .

أن أصور فى نفس المشهد ، لقطة مشمسة واللقطة التالية لها تكون الشمس غائبة ، فإن ذلك سيحدث بلبلة بصرية وذهنية للمشاهد وعدم مصداقية ، وإن كان هذا ممكناً أن يكون مطلباً دراميا فى بعض حبكات الأفلام . ولنتناول كل حالة من هذه الاستعمالات على حدة .

- استعمال العواكس : وهى أسهل الطرق والحلول ، فهى موجودة دائماً فوق سيارة المعدات السينمائية المرافقة على الدوام لأماكن التصوير ، وهى معى من النوع الكبير الذى يحمل أحد وجهيه رقائق الألومنيوم الأكثر لمعاناً ، وبالتالى يكون عكسها لضوء الشمس أكثر قوة ، أما الواجهة الأخرى فيكون عليها رقائق الألومنيوم أقل لمعاناً ، وبالتالى تعكس ضوء الشمس بصورة أقل وأكثر نعومة . وفى بعض الحالات القليلة جداً فى الماضى كانت تستعمل عواكس عبارة عن مرآة مباشرة لعكس ضوء الشمس وتوجيهه إلى المنظر ، وإن كان ذلك غير مُرض تماماً ، إلا فى ظروف خاصة . ومن حكايات الوسط السينمائى القديمة الطريفة ؛ أن مدير التصوير أحمد خورشيد أنار مقبرة فرعونية ذات سرداب عميق فى البر الغربى بالأقصر ، بعدد من المرايا حتى حجرة الدفن الأخيرة



صورة ٢٦ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لجميل راتب وتوفيق الدقن . تمت أنارتهم بعواكس (إكرانات) وبالتالى مناطق الظلال الموجودة على الكتفين للممثلين مضاءة بنسبة مقبولة .

التى دار بها مشهد بين **فريد شوقى** و**عبد الغنى قمر** فى فيلم « **صراع فى الوادى** » للمخرج **يوسف شاهين** عام ١٩٥٤ .

وهذه العواكس يمكن أن تحل مشاكل كثيرة فى التصوير ، وأتذكر أننى فى الأفلام التسجيلية بالذات كنت أستعملها فى إنارة أجزاء من منازل ريفية ، أو كما حدث معى مثلاً فى فيلم « **العار** » عام ١٩٨٢ إخراج **على عبد الخالق** ، حيث كانت هذه العواكس عوناً لى فى إنارة مشهد داخل سيارة على الشاطىء فى منطقة العجمى (انظر صور ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧)

ويوجد من هذه العواكس أنواع ملونة ، حيث تكون رقائق الألومنيوم ذاتها لها لون دافىء مثل الوردى أو البرتقالى أو الأحمر والأصفر ، أو تكون زرقاء بدرجات مختلفة ، أو بلون الشفق وهكذا تعطينا مصانع الجيلاتين والورق ألواناً عديدة لاستعمالها فى السينما . كما أننى كنت فى سفرياتى للتصوير خارج مصر أستعمل نوعاً من هذه العواكس يطوى وصغير الحجم وعملى للغاية .



صورة ٢٧ – لقطة من فيلم « العار » صور وعرض ١٩٨٢ لحسين فهمي ونور الشريف ومحمود عبد العزيز، وتمت إضاءتهم بالعواكس من خارج السيارة .



صورة ٢٨ – لقطة من فيلم « الأبالسة » صور وعرض ١٩٨٠ لنورا ومحمود عبد العزيز . وهي مثال جيد لضبط زاوية التقاط الكاميرا المناسبة لإضاءة الشمس .



صورة ٢٩ – لقطة من فيلم « الثأر » صور ١٩٨٠ عرض ١٩٨٤ ، وهنا قمنا بالحسبة والتعويض بعدم حساب منطقة الظلال (وجه وجسم يسرا) ، بينما ضوء الشمس يأتي من خلفها صانعاً هالة ضوئية حولها ، وبالذات على الشعر .

– عدم استعمال عواكس وتوجيه زاوية التقاط اللقطة إلى اتجاه إنارة الشمس ، وقد استعملت هذا الحل في عديد من المواقف بالتصوير الخارجي لأتجنب الظلال القوية ، ولقد نجحت في ذلك بشكل مقبول وخاصة في اللقطات الحرة بالكاميرا في الشوارع والأماكن العامة الخارجية ، ومناطق الزحام والكثافة البشرية والمرورية ، وأفلام مثل « سواق الأوتوبيس » و« بطل من ورق » و« شارع السد » و« البداية » وغيرها الكثير اتبعت في تصويرها هذا الحل المثالي بالنسبة لعملي في الشوارع والأماكن الحقيقية (انظر صورة ٢٨) .

– التصوير عكس إنارة الشمس : أتذكر أن الفنان نور الشريف في فيلم « ضربة شمس » عام ١٩٧٨ وكنت وقتها مازلت مدير تصوير حديثاً في الوسط السينمائي ، قد تعجب من أني لا أستعمل أية إضاءة على وجهه في عدة لقطات والشمس خلفه ، واعتقد نور الشريف – حسب ما تعود من قبل – أن هذا خطأ مني ، سيضر بالصورة وكذلك

تعبيرات وجهه كممثل ، ولكنه بعد ما طمأنته وشاهد النتيجة على الشاشة أثنى على أسلوبي الجديد بالنسبة له ، وأنا أتبع عدم إضاءة الظلال والعمل عكس الشمس ، بحيث تكون فتحة عدستي في التعريض مناسبة أكثر لضوء الظل ، وهذا الأسلوب يريح الممثل إذا كانت اللقطة لوجهه مثلاً ، وتجعله في إضاءة ظلية جمالية ، لأن هنا الشمس ستصنع هالة جميلة حول الوجه أو الكتلة ، أي ستكون (كونتر) عليها ، وحقاً ستكون نسبة إضاءة هذه الهالة أعلى في تعريضها عن تعريض الوجه مثلاً ، ولكنها ستكون مقبولة وجذابة في اللقطة ، وهو ما أفضله . (انظر صورة ٢٩)

- استعمال إضاءة صناعية : بدلاً من العواكس يمكن استعمال إضاءة صناعية سواء « بالبروت » أو « **الأركات** » ذات الكربون المشتعل ، أو كشافات بإضاءة مركزة قوية ، أو كشافات HMI ، وهذا إذا كانت ظروف التصوير والإنتاج تسمح بذلك ، ففي هذه الحالة تكون كشافات HMI مثالية لإعطاء نور قوى شبه تعادلي . (انظر صور ٣٠، ٣١)

- استعمال ضوء مرتد : وهذا الضوء المرتد يكون منعكساً من ضوء الشمس أو الإضاءة القبية للسماء ، على وسط أبيض مثل ألواح الفوم الصناعي ذات المساحة المتسعة ، وتعطي للظلال إضاءة ناعمة قليلة نسبياً ؛ لذا يمكن استعمال الضوء المرتد في حالات خاصة ، وفي الظروف الأكثر راحة في التصوير الخارجي ، وبعيداً عن صخب وزحمة الشوارع ، كما يصلح كذلك بالطبع في التصوير الداخلي ، لأنه يعطي ضوءاً منتشراً كما علمنا (انظر صورة ٣٢)

- التصوير في غياب أشعة الشمس : هذا هو عشقي لنوع الصورة في التصوير الخارجي الملون ، وإن كان من الصعب المحافظة عليه دائماً في جو بلادنا ذات الشمس الساطعة . وفي حالة غياب الشمس فسأعمل على الضوء المنتشر النهاري الناعم ، وهذا سيساعد كثيراً في بيان نصوع الألوان بصورة أجمل وأحلى ، ولقد صورت أفلاماً مثل « **ضربة شمس** » تقريباً بالكامل بهذه الطريقة ، وفيلم « **بئر الخيانة** » في أوروبا ، وكذلك أفلاماً أخرى منها مثلاً الفيلم التسجيلي « **مبكى بلا حائط** » .

وكثيراً ما أستعمل الوقت الضيق للساعة السحرية التي تكون عقب الغروب مباشرة ، في بعض المشاهد إذا كان وقت تنفيذ المشهد يسمح بذلك ، كما أني أفضل التصوير في الشوارع والأزقة والحواري بهذا الضوء المحبب إلى نفسي (انظر صور ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧)



صورة ٣٠ - لقطة من فيلم « حسن اللول » صور عام ١٩٩٥ عرض ١٩٩٧ لشرين رضا ، ومضاءة بكشافات HMI تصوير خارجي نهاري ، بضوء أزرق مناسب للحساسية الضوئية للفيلم .



صورة ٣١ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لأحمد زكي مضاءة بكشافات HMI في تصوير خارجي نهاري ، بضوء أزرق مناسب لحساسية الضوئية للفيلم .



صورة ٣٢ - أثناء تصوير فيلم « بستان الدم » صور ١٩٨٣ عرض ١٩٨٩ ؛ عادل أدهم وخلف الكاميرا المخرج أشرف فهمي وفي يمين الصورة عامل يعكس الضوء النهاري من (فريم) أبيض ذي مساحة واسعة على مناطق الظلال باللقطة .



صورة ٣٣ - لقطة من فيلم « مسافر بلا طريق » صور ١٩٧٦ وعرض ١٩٨١ لماجدة الخطيب ، في جو النهاري قبل الغروب مباشرة ، إضاءة ضعيفة لنهاية النهار .



صورة ٣٤ - لقطة من فيلم « الحريف » صور ١٩٨٢ وعرض ١٩٨٤ لفردوس عبد الحميد وعادل إمام والمنطقة مضاءة بنور النهار المنتشر الطبيعي كضوء أساسي ، مع مساعدة قليلة بإضاءة صناعية أمامية .



صورة ٣٥ - أثناء تصوير فيلم « طائر على الطريق » صور ١٩٨٠ عرض ١٩٨١ ؛ وهنا أقوم بقياس الضوء المنعكس النهاري أثناء الأعداد لتصوير اللقطة ، ويظهر في الصورة أحمد زكي ومساعدا الإخراج سيد موسى ومحمود عبد الشافي ومساعد المصور شريف إحسان والماكينيست عبد الرازق .



صورة ٣٦ – لقطة من فيلم «الكنز» صور ١٩٩٢ وعرض ١٩٩٣ لفاروق الفيشاوي ويوسف داود وإلهام شاهين ومجموعة أفارقة ، ومضاءة بالضوء النهاري الطبيعي بدون شمس أو أي إضاءة صناعية.



صورة ٣٧ – لقطة من فيلم «الحب في طابا» صور ١٩٩١ عرض ١٩٩٢ لوائل نور ومشلة وحنان شوقي وهي مصورة بالضوء الطبيعي النهاري وبدون شمس وبدون أي مصدر صناعي مساعد .



صورة ٣٨ – لقطة أثناء تصوير فيلم «عذاب الحب» صور ١٩٧٩ عرض ١٩٨٠ لعماد عبد الحليم وصلاح نظمي وآخرين في صالة سفر مطار القاهرة . يلاحظ وضع المصادر الضوئية الكثيرة كنقاط مكملة لبعضها وتصنع قوساً حول الممثلين ، لتقوية الضوء الطبيعي الموجود بالمكان .

٥ – تقوية ضوء النهار

من ضمن المواقف التي تقابلني في التصوير السينمائي : أنه في كثير من الأماكن الحقيقية يكون الضوء ملائماً جداً ومناسباً من الناحية الجمالية الواقعية ، ولكنه غير كافٍ من الناحية الفيزيائية للتعريض الفوتوغرافي ، وهنا يكون واجبي أن أعمل على زيادة الضوء الطبيعي بواسطة وسائل صناعية .

وأستعمل في ذلك طريقتين ، أولاهما أن أعمل على تزويد ضوء المكان الطبيعي : بمصدر ضوئي واحد قوي يساعد في رفع كفاءة الضوء الطبيعي ، أو أعمل على فرش مجموعة صغيرة ومتعددة من كشافات الإضاءة ، ولا تقل قوة الواحد منها عن ١٠٠٠ وات ، حتى تعطي مجتمعةً قوة للضوء الطبيعي في المكان .

ويجب أن يكون الضوء الصناعي في الحالتين غير مغاير لطبيعة الضوء الطبيعي للمكان ، وأنا أفضل في حالات كثيرة العمل على تجميع إضاءة صغيرة ، لأن ذلك يجعلني في نفس الوقت أتحكم بشكل ما في نسب الأماكن الأكثر ظلية ، وهذه الطريقة كذلك لها خاصية الانتشار والتسييح أي ظل زائد بالرغم من تعدد مصادر الإضاءة . (انظر صور ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠) .

٦ - الإضاءة من أعلى بزاوية ٩٠ درجة

تقوم نظرية الإضاءة على أساس واحد في كل زمان ومكان ، بالنسبة لفنون التشكيل أو فنون الفوتوغرافيا والسينما ، وهو وضع المصدر الضوئي (الكشاف) على الشئ المراد تصويره في الموقع الملائم لإنارته بالنسبة لمكانه وزاوية تصويره بالكاميرا ، ولهذا اشتقت أسماء ودرجات جغرافية لهذه الحالة حسب ما نريد أن نصوره ومكان زاوية الكاميرا ، وتوصف الإضاءة حسب ذلك بالآتي : (انظر صورة ٤١)

(١) إضاءة أمامية : وهي الإضاءة التي تكون بجانب الكاميرا (أ) ، وتنير الشئ المراد تصويره (ب) ، ويمكن تحريكها ووضعها في حدود هذه الأمامية .

(٢) إضاءة أمامية جانبية : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ٤٥ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) .

(٣) إضاءة جانبية : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ٩٠ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) .

(٤) إضاءة جانبية خلفية : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ١٣٥ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) .

(٥) إضاءة آتية من الخلف : وهي الإضاءة التي توضع على زاوية ١٨٠ درجة بالنسبة إلى (أ) و(ب) وتكون مواجهة للكاميرا .

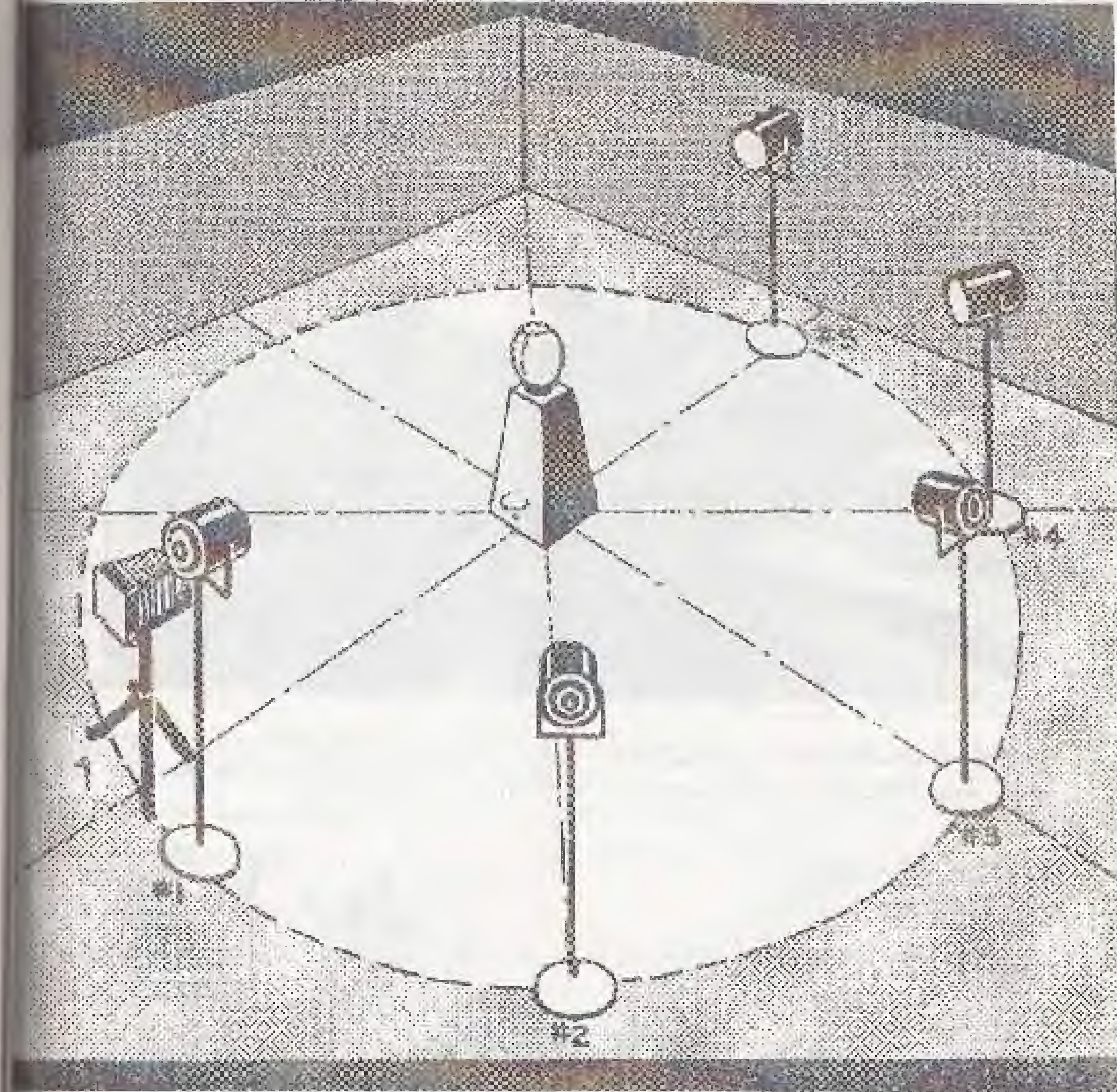
وهذه الإضاءة ستكون في مجملها حول محيط دائرة وهمية للشئ المراد تصويره بعداً أو قرباً ، وارتفاعاً أو انخفاضاً ومن الجهتين اليمنى واليسرى في جغرافية المكان بين الكاميرا (أ) والشئ المراد تصويره (ب) .

ولذا يمكن أن نتخيل بطريقة أشمل وأفضل ، أن الشئ المراد تصويره يقع في مركز كرة متعددة المحيطات اتساعاً وقرباً ، ويمكن أن نضع كشافات الإضاءة في أية نقطة مختارة في



صور ٣٩ ، ٤٠ : صورتان من فيلم « العشق والدم » الأولى أشير بها لفتح النافذة وتأثير ضوء النهار على المكان والكنبة خلفها ، وهو مقوى بضوء صناعي ، كما يتضح من الصورة الثانية ، حيث يظهر المصابيح فوق النافذة ، وهو لا يظهر للكاميرا أثناء التصوير الطبيعي .





صورة ٤١ – نظرية توزيع الإضاءة الكلاسيكية

١ – الكاميرا ب – الشيء المراد تصويره

رقم ١ – إضاءة أمامية – ويمكن أن تكون هذه اللمبة بمقاومة متغيرة للتحكم بزيادة وشدة هذا الضوء

رقم ٢ – إضاءة أمامية جانبية بزاوية ٤٥ درجة

رقم ٣ – إضاءة جانبية بزاوية ٩٠ درجة

رقم ٤ – إضاءة جانبية خلفية بزاوية ١٣٥ درجة

رقم ٥ – إضاءة آتية من الخلف مواجهة عدسة الكاميرا بزاوية ١٨٠ درجة وهذا على المستوى الأفقى ، وكذلك على الجانب الآخر من الكاميرا

محيط أى من هذه المحيطات الملتفة بالكامل على الشيء المراد تصويره ، ومن هنا نستطيع أن نضيف الإضاءة من أعلى بزاوية ٩٠ درجة والإضاءة من أسفل بزاوية ٩٠ درجة – بالطبع سيكون الشيء على لوح من الزجاج – وهكذا .

أى أن بهذه الخريطة الجغرافية للكشافات تكون الإضاءة عند مدير التصوير لا حدود لها ، ومدير التصوير بما يملك من ملكات للإبداع يستطيع عن طريق تنوع مكان كشافاته ومصادره أن يفكر كيف ؟ ولماذا ؟ وما الغرض والهدف ؟ وما مدى الجمال أو القبح ؟ حيث يشرع فى رسم المشهد بالضوء .

وأحب هنا أن أنوه إلى الإضاءة الخاصة التى تبنى مع الديكور ، أو المصححة لبعض عيوب الوجوه . . وخلافه ، وهى تكون تحت نفس المظلة وإن كانت إضاءة ذات سمات خاصة .

والإضاءة من أعلى بزاوية ٩٠ درجة ، من الإضاءات التى استعملتها فى أفلامى لأهمية تأثيرها التعبيرى الدرامى القوى ، وكانت أول استعمالاتى لها فى فيلم « **بيت بلا حنان** » حيث جعلته الضوء الوحيد الأساسى فى مشهد جلسة تعاطى المخدرات ، ولقد نتج عن هذا الضوء تكثيف للأدخنة المتصاعدة من المدخنين الجالسين ، والأثر الجيد لتجويفات العينين فى الوجوه إذ لا يصل إليها الضوء العلوى ، فتكون هذه الفجوات ذات مسحة دكناء فى صحن الوجه بشكل يساعد على إحساس إرهاق وتعب المتعاطى للمخدرات ، كما تبرز هذه الإضاءة بشكل كبير تضاريس الوجوه ، وحدتها وعيوبها ويكون ذلك مرغوباً فيه . (انظر صورة ٤٢) .

كما استخدمت هذه الإضاءة فى فيلم « **ملف فى الآداب** » ، وبالذات فى حجرة ضابط الشرطة غير السوى (صلاح السعدنى) بطريقة تجعله دائماً فى مثل هذا الضوء غير المريح ، بعكس ضحاياه ممن يحقق معهم ونحن كمشاهدين نعلم بأنهم أبرياء ، ولكن فى اللحظة التى ينهار فيها أحمد بدير تكون الإضاءة عليه من هذه النوعية العلوية ، لتساعد على إظهار مدى المعاناة والإنهيار الذى حدث للشخصية . (انظر صورة ٤٣) .

وأنا أستخدم هذا الضوء كذلك فى الكثير من المواقف الدرامية المتأزمة والتى أميل فيها إلى شيء من التعبيرية فى الصورة ، فمثلاً فى اللقطات العامة الواسعة أو القريبة فى ساحة التحقيق مع شخصية كاتب السيناريو الشاب (ممدوح عبد العليم) والصحفية (آثار الحكيم) فى فيلم « **بطل من ورق** » استخدمت هذه النوعية من الضوء ، لطبيعة التحقيقات التى تقوم بها الشرطة ، وإعطاء الجو المهيب لذلك . كما استخدمته فى فيلم « **المرأة التى هزت عرش مصر** » كإضاءة لمكان سرى تطبع به المنشورات الثورية ضد الملك والقصر



صورة ٤٢ – لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لسمير صبرى وحلمى هلالى . ويلاحظ مافعله الضوء العلوى بزاوية ٩٠ درجة فى الوجوه وفجوات العيون والظلال .



صورة ٤٣ – لقطة من فيلم « ملف فى الآداب » صور ١٩٨٥ عرض ١٩٨٦ ، لأحمد بدير وصلاح السعدنى . ويظهر تأثير الإضاءة العلوية بزاوية ٩٠ درجة على الوجه وبالذات منطقة العينين .

قبل ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ (انظر صور ٤٤ ، ٤٥) .

كما أن هذا الضوء غير المريح يكون مناسباً جداً فى لقطات التعذيب ، كما استعملته أثناء تعذيب نادية الجندى من قبل الضباط الإنجليز فى فيلم « **الجاسوسة حكمت فهمى** » .

وهذه التعبيرية التى أنشدها فى عملى بهذا الشكل قد أوقعتنى فى كثير من المشاكل مع بعض الممثلات والممثلين ، حيث لا يهمهم من تصوير الفيلم ، غير إظهار جمالهم وفتنتهم ، وكأن الفيلم ليس وسيلة راقية للتعبير بالرؤية عن هدف الفيلم الدرامى . ولا شك ، أن هذا نوع من التخلف الذى يصيب الفن السينمائى فى مقتل ، وبعيداً عن أى فهم حقيقى لدور الصورة السينمائية الدرامية .

ولأبين الفرق بين ما أقول وأحاول صنعه فى أفلامى ، وبين مدرسة أخرى فى التصوير مختلفة تماماً تهتم بتجميل الممثل ، فإننا حين نقارن بين (صورتين ٤٦ ، ٤٧) نجد أن الضوء العلوى على نادية الجندى فى فيلم « **الجاسوسة حكمت فهمى** » أتبع فيه ما أؤمن به فى الصورة ، بينما فى الصورة الأخرى لنبيلة عبيد وهى فى فيلم « **رابعة العدوية** » انتاج عام ١٩٦٣ إخراج نيازى مصطفى ومدير تصوير ابراهيم عادل يتبع الفيلم فى مشهد تعذيب شبيه أسلوباً تجميلياً كلاسيكياً تماماً .

وإصرارى على التعبيرية فى الصورة ، أرقعنى – كما أوضحت – فى مشاكل مع بعضهن ، ولكنى دائماً كنت أتمسك بما أحبه وأؤمن به .

٧ – إضاءة التجميل ودرجاته

هل من وظيفة مدير التصوير أن يجمل الصورة السينمائية ؟

إجابتى هى نعم ، ما دام هذا التجميل يخدم ويصب فى العملية الإبداعية للفيلم ، والتجميل فى الصورة إذن أو كما نطلق عليه نحن المصورون (حلاوة إلى الأحلى) ، (أحسن الأحسن) يتضمن كل ما تلتقطه الكاميرا من مناظر عامة للأماكن أو تفاصيل أو حتى صور الأشخاص والممثلين ، مادمنا وضعنا هدف التجميل أمامنا .

وإذا تكلمنا أولاً عن المناظر العامة ، فإن خلق منظر عام جميل مناسب للحدث فى الفيلم ، هو تجميل بكل المقاييس ، فلا أعتقد أن هناك مدير تصوير ينشد القبح ، إلا إذا كان ذلك يهدف إلى إظهار الجمال ، ولعلى أستشهد مرة أخرى بالفن التشكيلى الذى هو بالنسبة لى مرجعى التراثى الذى أحبه وأحترمه وأسترشد منه : فنجد فى لوحة الفنان التأثيرى الهولندى الفذ **فنسنت فان جوخ « الحذاء »** رسماً لزوج من الأحذية متهالك ممزق



صورة ٤٤ – لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » يمثل منظر عام لمكان المطبعة السرية . ويظهر بوضوح مكان الضوء العلوى وتأثيره على المكان ، والعتمة التي تحيط بباقي المكان ، مع خيوط بسيطة من الضوء على الأرض متسربة من ضوء الليل الخارجي .



صورة ٤٥ – لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لمحمود حميده وآخرين ، بتأثير الضوء العلوى .

متسخ ، حيث أن المنظر في حد ذاته لا يساوى شيئاً ، لكن المهم كيف نقله إحساس الفنان لنا ، كيف جعل من هذا القبح رؤية جمالية تشدنا وتبهرنا ونتعاطف معها وتؤثر فينا . من هنا أنا أفهم قيمة الجمال من القبح ، ومن هذا الفهم والمنطلق كانت أغلب أعمالي في التصوير بالشوارع والأزقة وبها تلك المسحة من الجمال ، بالرغم من أن هذه الأماكن في حقيقتها ربما تكون مليئة بالأوساخ والأوراق والقاذورات ، وليس بهذا الجمال الذى ظهر بالصورة ، وقد يقول قائل : هذا تزييف للواقع ، ولكنى أرد : بأنه من حقى كفنان أن تكون عندى فرصة الإختيار من هذا الواقع ، وأستخلص منه وأنتقى من سلبياته ، أحلى هذه اللقطات ، المهم كيف تنظر أنت كمصور لهذا بحب . . . لأنها تخص مجتمعك وبلدك . . أم بتعالى وكره ؟ أفلام عديدة كانت الشوارع التي أصورها مهمة من محافظة القاهرة أو الجيزة أو غيرها من الأماكن ، وإنك لن تجدها في صورتي إلا قبيحة ولكن بجمال وإن كانت مجاريها طافحة ، منها أفلام مثل « **ملف في الآداب** » و« **الحب فوق هضبة الهرم** » و« **نص أرنب** » و« **شارع السد** » وغيرها لاحظوا بها ذلك .

وإذا تكلمت عن الممثلين وكيف أحافظ بقدر المستطاع على جمال وجوههم بوسائلى السينماتوغرافية ، لأنه حتى في هذا يوجد تدرج في المحافظة على هذا الجمال . فقد خلق الله عز وجل وجه الإنسان في أحسن تقويم ، وجعل نسبة الجمالية مقبولة ومعروفة ومحبوبة ، ولكن ليست كل الوجوه مثالية ، فمدير التصوير الفاهم هو الذى يستطيع أن يطوع علمه وموهبته لخدمة جمال الوجوه ما دامت تخدم الدراما ، وأكرر – وهذا خاص بى – أخدم الوجوه ما دامت تخدم الدراما في الفيلم ، وهو يستعمل في ذلك وبشكل أساسى ما يلى :

– العدسة المناسبة .

– نوعية الضوء المناسب للوجه وزاوية سقوطه .

– زاوية التقاط تجعل الوجوه أكثر جمالاً وتبعدنا عن مناطق العيوب به .

– مرشحات خاصة عند الضرورة .

ويساعد مدير التصوير في ذلك المكياج وتصفيف الشعر ، ولمعلومات أوفى في ذلك يمكن الرجوع إلى مؤلفى عن « **الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصرى** » الجزء الأول ، والذى صدر عن سلسلة « **آفاق السينما** » عام ٢٠٠٢ . والمحافظة على الجماليات في اللقطة السينمائية في مفهومى ، ضرورة درامية أسعى إليها ، بكل جهدى وعلمى وفنى ، وفى كثير من هذه المواقف أجعل هذه الجمالية ظاهرة جيداً للعين ، محسوسة ومريحة في اللقطة تخدمها ، والإضاءة الجمالية على الأشخاص – الممثلين –



صورة ٤٦ – لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » صور وعرض ١٩٩٤ لنادية الجندي . بإضاءة علوية بزاوية ٩٠ درجة تشوه الوجوه ويكون ضوءها مطلوباً في كثير من المواقف الدرامية في التعذيب . لاحظ كذلك الوجه في الخلفية لمحمد مختار .



صورة ٤٧ – لقطة من فيلم « رابعة العدوية » ١٩٦٣ ، وهو بإضاءة مغايرة تماماً لأسلوبي فهنا التعذيب تمت إنارته بأسلوب إضاءة كلاسيكي ، ويتبع كذلك منهج التجميل بالكامل .

تعتمد أول ما تعتمد على إضاءة أمامية تكون أساسية ، مالئة لكل فجوات وعيوب الوجوه والمكان ، وفي مجملها أفضلها ناعمة منتشرة ، وبعيدة عن التباين العالي ، إلا إذا كان المطلوب عكس ذلك ، وأستعمل المزج بين الضوء المنتشر والمركز ، حيث يعملان معاً على إضفاء نوع من النعومة والتأكيد للكتل في الوقت نفسه ، وكما أوضحت سابقاً ، فمن المهم أن يكون مستوى الكشافات التي تنير المشهد الجمالي الأفقي ، قريبة من مستوى الأشخاص وأعلى منهم قليلاً ، (انظر صور ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠) .

وليس شرطاً أن تكون الإضاءة الجمالية آتية من الأمام فقط ، بل في مواقف معينة أجعلها بعيدة عن أمامية الضوء ، وبالذات في التصوير الليلي ، حيث يكون عندي فرصة أحسن في تنويع شكل الضوء ، وأفضله جانبياً أو جانبياً خلفياً ، أو ربما خلفياً بالكامل ، مع ضوء خاص لإنارة حواف الأشياء والوجوه . إن الضوء الابتكاري للجمال لا حدود له ، فأهم شيء أن أحافظ في هذه اللقطات على تلك الجمالية (انظر صور ٥١ ، ٥٢)

وإضاءة التجميل للوجوه لها أصولها من حيث المحافظة على مفردات الضوء على الوجوه ، فعن طريق توزيع الكشافات الضوئية بطريقة معينة أستطيع أن أقلل أو أزيد من هذا الجمال كما هو واضح في الصور (انظر صور ٥٣ ، ٥٤) .

وهذا هو التفكير الذي أتبعه في تصويري ، فمن الممكن أن أضع مصادري الضوئية بشكل يقلل من الجماليات لهدف درامي ، وفي صور أفلام « أبو البنات » و« استغاثة من العالم الآخر » مثال جيد لهذا التكتيك . المهم أن أجعل صورتي السينمائية تخرج ما بباطنها وهذه وظيفتي الفعلية .

٨ – إضاءة الحافة

عندما نذكر إضاءة الحافة ، يأتي لأول وهلة في ذهني التصوير الرائع لأستاذنا عبد العزيز فهمي لهذا النوع من الضوء ، فقد جعل الأستاذ من هذا الضوء على جسد سعاد حسني سيلاً فياضاً ثرياً ، ثائراً من تلاعب ضوئي لحافة الجسد المتعطش للحب والجنس ، بأسلوب فني رفيع المستوى ، وبدون أن نرى لقطة واحدة بها أي إسفاف أو ابتذال : قطعة بصرية جميلة أشبه بالسيمفونية في فيلم « زوجتي والكلب » ١٩٧٠ إخراج سعيد مرزوق في أول أفلامه الروائية الطويلة للسينما .

وإضاءة الحافة إضاءة خاصة وظيفتها جمالية في العموم ، ويمكن استعمالها كذلك



صورة ٤٨ – لقطة من فيلم « طائر على الطريق » لفردوس عبد الحميد وفريد شوقي . يلاحظ أن سقوط زاوية الضوء عليهما تؤكد قيمة جمال الشكل وبالذات في الوجوه ، أما مدلول ارتفاع زاوية التقاط الكاميرا فيعبر عن أن هذا الجمال ينقصه شيء ما ، كما نعلم من أحداث الفيلم .



صورة ٤٩ – لقطة من فيلم « العار » نورا ونور الشريف . سقوط الإضاءة على الممثلين تعمل على ملء الفراغات والإضاءة أمامية وفي مستوى أعلى منهما قليلاً ؛ حيث سيكون نتيجتها إضفاء الجمال على اللقطة والوجوه .



صورة ٥٠ – لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لنادية الجندي وفاروق الفيشاوي ، تحت إضاءة أمامية عالية ، تساعد على ملء أي عيوب في الوجوه ، بالإضافة إلى إضاءة جانبية خلفية للتجسيد ، وأعطاء الشعر هالة ضوئية جمالية .



صورة ٥١ – لقطة من فيلم « جزيرة الشيطان » ليسرا وعادل إمام ، والإضاءة الجانبية ترسم شكل الوجوه لكل منهما مع الاهتمام بالخلفية المائية وتأكيدها بالإضاءة المنعكسة من الماء .



صورة ٥٢ – لقطة من فيلم « العشق والدم » ، شيريهان وفاروق الفيشاوي ، والإضاءة هنا إضاءة مائلة للوجهين أمامية ، بالإضافة إلى إضاءة للحافة تعمل على نحت وإبراز الوجوه والكتل وتجسيدهم عن الخلفية السوداء .

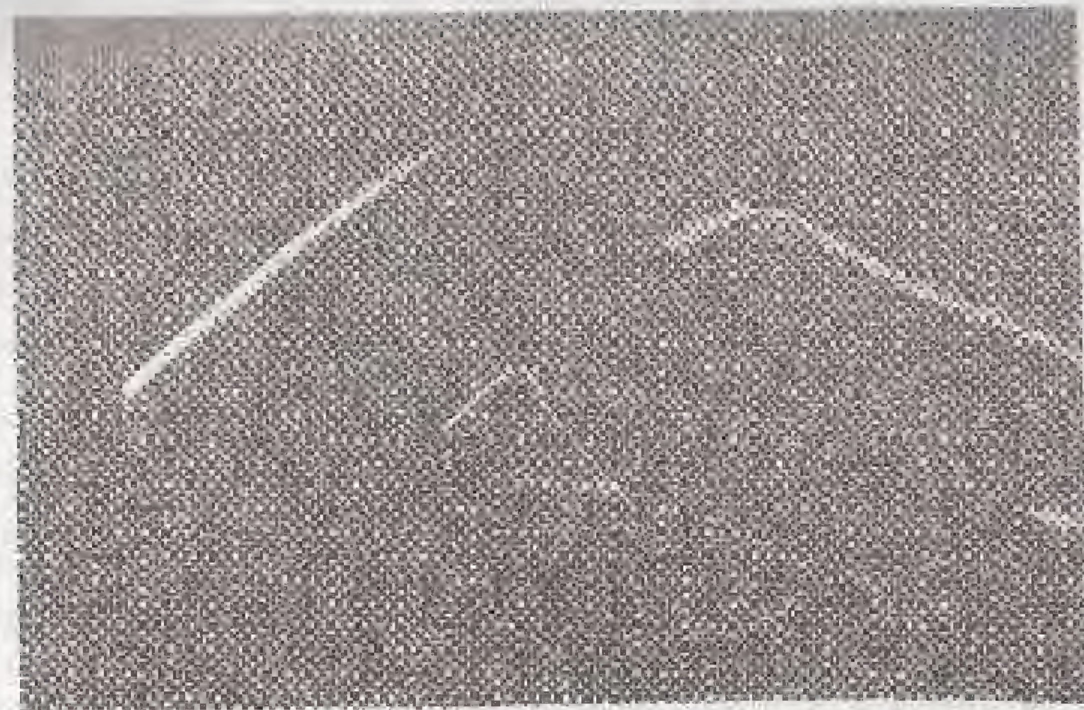


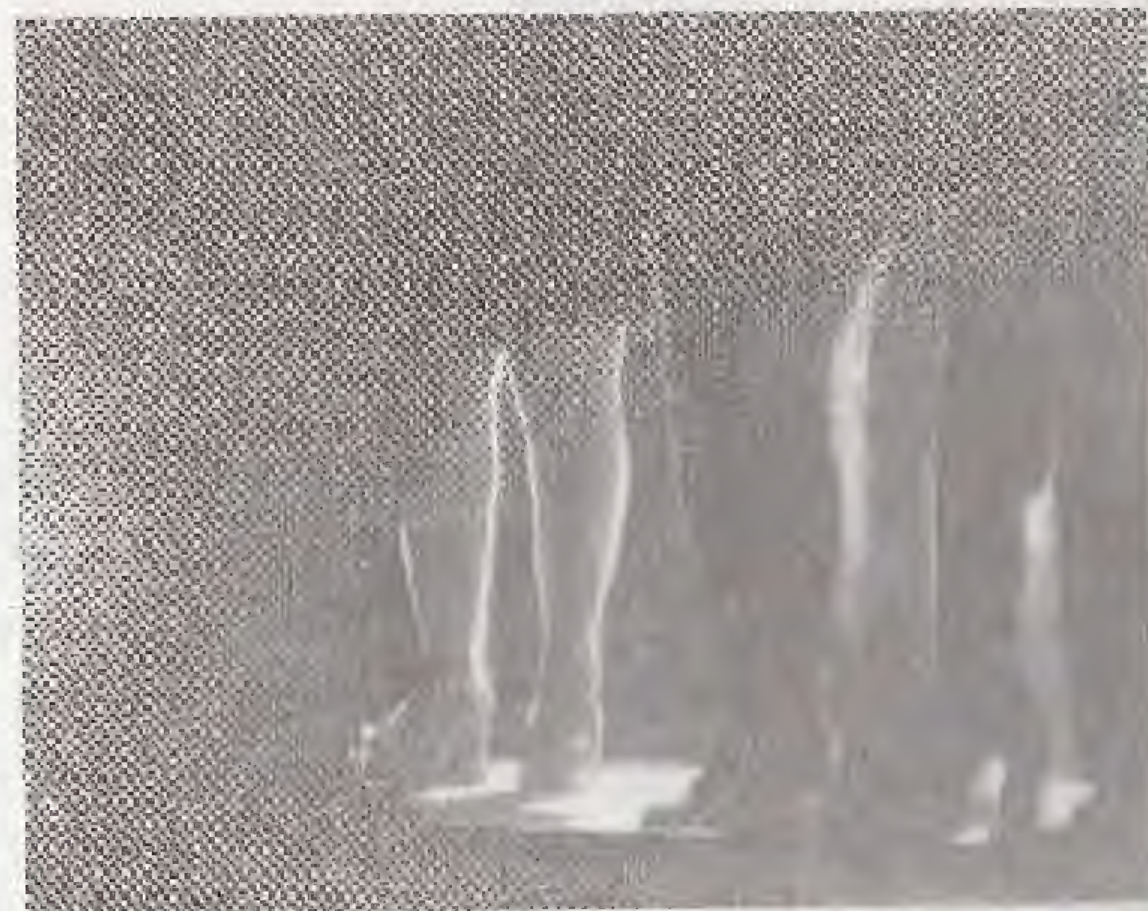
صورة ٥٣ – لقطة من فيلم « أبو البنات » صور ١٩٧٩ عرض ١٩٨٠ ، مديحة كامل وفريد شوقي . ويلاحظ هنا الإضاءة من الأمام ولكنها من زاوية مرتفعة قليلاً ، بحيث لا تملأ فجوات الوجوه جيداً ، وبذلك تكون إضاءة للتجميل ولكن بدرجة ما غير كاملة وهو ما يخدم الدراما فى عدم راحة الوجوه .



صورة ٥٤ – لقطة من فيلم « استغاثة من العالم الآخر » صور ١٩٨٤ عرض ١٩٨٥ ، يسرا ونور الشريف وسعاد ... وهما تحت إضاءة جمالية مائلة ولكنى تعمدت أن تظهر عيوب الوجوه مثل تكسير خطوط الوجهين ، واسوداد بقدر بسيط فى تجويف العيون .

فى مواقف التشويق والجنس والعواطف ، ويكون هم مدير التصوير أن يجعل الضوء يسيل على حواف الكتلة أو الجسم أو الوجه كخط ضوئى محدداً الكتلة بحتمتها ، ويكمن جمال هذا الخط الضوئى فى أنه يمر ويتحرك مع الكتلة الراسم لحوافها الضوئية فى الأمامية (المستوى الأمامى) من الصورة ، وكذلك تكون خلفية الصورة فى إضاءة قليلة ، وهنا يظهر جمال هذا النوع من الضوء (انظر صور ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) ولقد استعملت هذه الإضاءة للمرة الأولى فى فيلم تسجيلى ، يستعرض الحياة من خلال علاقة سيقان وأقدام الإنسان ، وكان باسم « **خطوات نحو الشمس** » عام ١٩٧٥ إخراج **على عبد الخالق** . وثمة شئ أعتز به ولا أخجل منه وبصراحة تامة ، أعترف أنى كنت أضع عمل أستاذنا عبد العزيز فهمى أمام عينى ومرجعية بصرية لى . . . ولم أصل حتى إلى ربع مستواه الفنى الرفيع . كما استعملت إضاءة الحافة فى حدود ضيقة فى أفلامى لخصوصيتها كما أوضحت ، وإن كنت أحياناً أستعملها مع إضاءة مائلة قليلة ، كما فى الصورة السابقة (انظر صورة ٥٢) من فيلم « العشق والدم » ، وإضاءة الحافة ، إضاءة جميلة يفضل أن تستعمل تحت هذا المنطق .





صور ٥٥ و ٥٦ – لقطتان من الفيلم التسجيلي « خطوات نحو الشمس » عام ١٩٧٥ إخراج علي عبد الخالق ، ويظهر فيهما تأثير إضاءة الحافة على السيقان ، إحداهما فى المخدع والثانية فى ملهى ليلى .



صورة ٦٥ – لقطة من فيلم « العشق والدم » لشريهان ومحمد رياض ، تحت إضاءة حادة وذات تباين عالى ، فى مشهد قاسى للحب الذى يأخذ شكل الاغتصاب بين الزوجين .



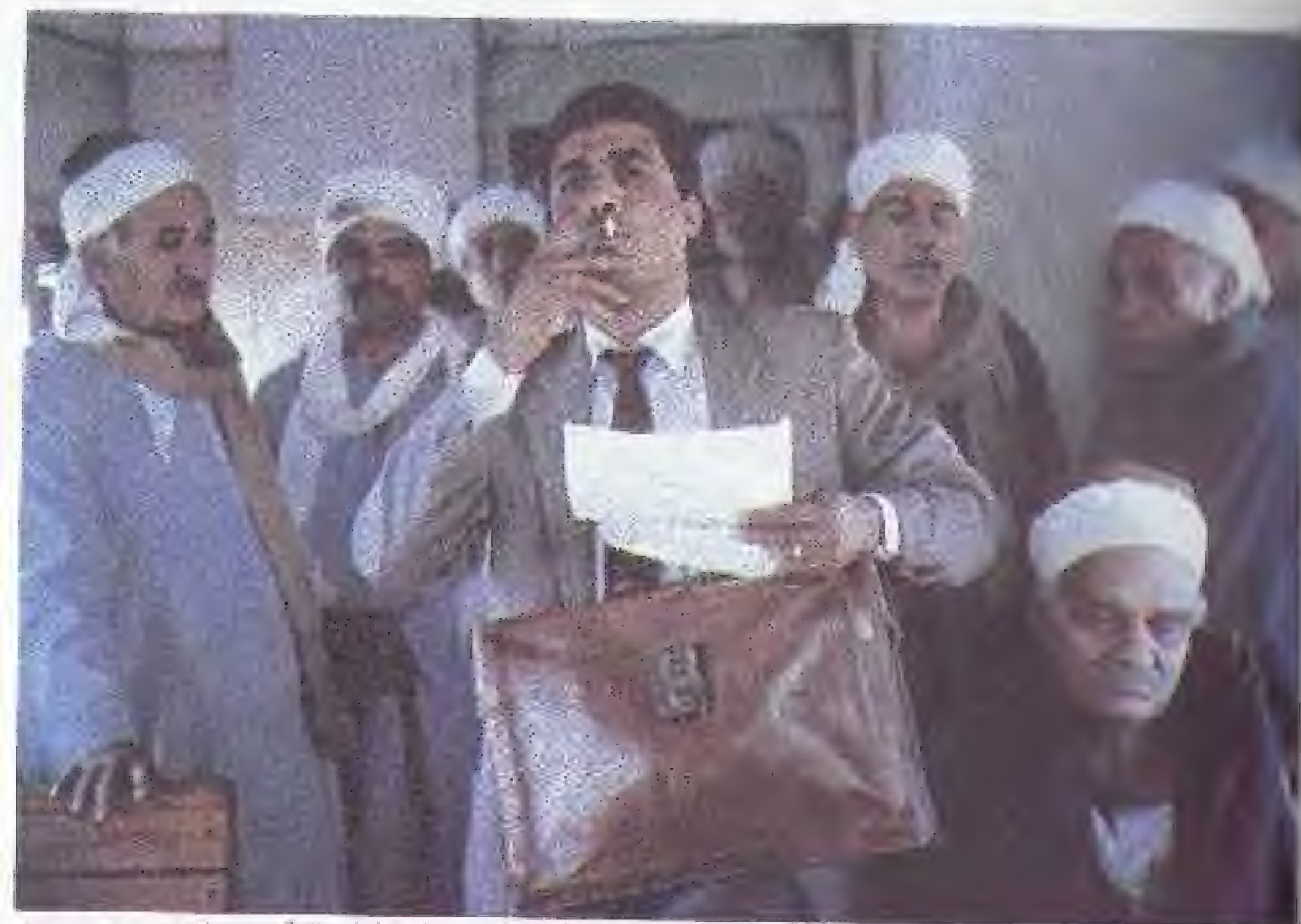
صورة ٦٦ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لأحمد حلمى ومنى زكى . ويظهر بوضوح تأثير الإضاءة الحادة ، مع دفء فى اللون يساعد على رومانسية الموقف .



صورة ٦٧ - لقطة من فيلم « العشق والدم » لسهير المرشدى وعلى عبد الرحيم . ويلاحظ درجة التصوع الشديدة فى الضوء النهارى خلف الرجل الداكن اللون ، واحتجت هنا إلى إضاءة شديدة لإظهار بعض من التفاصيل ، بجانب إضاءة الداخل التى يجب أن تكون أقل .



صورة ٦٨ - لقطة من فيلم « سواق الأتوبيس » صور ١٩٨٢ عرض ١٩٨٣ ، داخل التاكسى لضابط شرطة ونور الشريف . إعتماد كامل على الضوء الطبيعى النهارى فى الخارج والداخل ، أعطانا مصداقية كاملة .



صورة ٦٩ - لقطة من فيلم « ضد الحكومة » صور ١٩٩١ عرض ١٩٩٢ ، لأحمد زكى ومجموعة داخل عربة قطار حقيقية . الإضاءة هنا طبيعية حقيقية تعتمد على الضوء الداخل من الشبابيك .



صورة ٧٠ – لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لنادية لطفى وسمير صبرى . والشمعة المفترض هى مصدر الضوء ، لذا وجب المحافظة على العتمة فى مناطق الظلال ولكنها مرئية ، كما تمت المساعدة بضوء كشاف صغير (بيبى) كضوء من الشمعة ليحدد الكتل وخطوط الجسم .



صورة ٧١ – لقطة من فيلم « إغتيال » صور وعرض ١٩٩٦ . ونظهر بها مجموعة من رجال الشرطة على حافة تل ويأتى الضوء من خلفهم ، وأدى الدخان إلى تأثير الفصل والسلويت ويمكن إضافة ضوء أمامى ضعيف إذا أردنا أن نضىء الأجسام قليلا ، ولكنى لا أفضل هذا فى إضاءة العتمة .



صورة ٧٢ – لقطة من فيلم « إغتيال » . إعتمدت فيها على إضاءات جانبية وخلفية بالدخان والأساس فى مصادر الضوء المتحركة (البطاريات) مع رجال الشرطة .



صورة ٧٣ – لقطة من فيلم « إغتيال » لنادية الجندى واحدى الهاربات فى ماسورة مجارى ، حيث إضاءة العتمة تكون ضرورية للمصداقية (كما تبدو على الشاشة) .



صورة ٧٤ – أثناء تنفيذ لقطة ماسورة المجارى فى فيلم « إغتيال » فى ضوء قياسى مناسب لظروف التعريض الصحيحة مع وضع مرشحات تجعل المشهد فى إضاءة العتمة .



صورة ٧٥ – لقطة من فيلم « إغتيال » لمحمود حميدة وآخرين . وتظهر اللقطة الاستعمال الدرامى للإضاءة الآتية من الخلف (الكونتر) .



صورة ٧٦ – لقطة من فيلم « نساء ضد القانون » لنورا ويوسف شعبان . وهى لقطة سلويت خارجية ، استغليت فيها الخلفية المضيئة ، بينما الأمامية بدون أى إضاءة .



صورة ٧٧ – لقطة من فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » صور ١٩٨٣ عرض ١٩٨٦ . وبها الهرم سلويت آخر النهار ، فى نقلة ضوئية بين ضوء الغروب وإعتام الليل .



صورة ٧٨ – لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » لحسين فهمي ومحمد مختار . كتلة رأس حسين فهمى ويده بالضوء تسيطران على اللقطة .



صورة ٧٩ – لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » أحمد فؤاد سليم وخالد النبوى ومنى زكى وأحمد حلمى والراقصة العمياء . وتكون السيادة الضوئية هنا لمنتصف الصورة حيث التصوع الأقوى ، واللون الأحمر الساخن ثم اتجاهات خطوط التكوين التى تتجه إلى المنتصف .



صورة ٨٠ – لقطة من فيلم « العشق والدم » لشريهان مع صندوق ذكرياتها . والتركيز الضوئى على الصندوق وشريهان يصرف النظر عن واقع الضوء .



صورة ٨١ – لقطة من فيلم « المرأة التى هزت عرش مصر » لمحمود حميدة ونادية الجندى . وهنا الظلال جزء من تعبيرية الحدث وانهيار كل شئ وفق أحداث الفيلم .



صورة ٨٢ – لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لنادية لطفي وسمير صبرى . وهى نموذج للتعبير عن إضاءة الشمعة الواحدة .



صورة ٨٣ – لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمى » لنادية الجندى ومجموعة حاملة للشموع حولها .



صورة ٨٤ – لقطة من فيلم « البيضة والحجر » صور ١٩٨٨ عرض ١٩٩٠ لأحمد زكى وعجوز . وهنا الإضاءة والمبالغة فى حجم الظلال والدخان ، تساعد على غرابة المشهد .



صورة ٨٥ - لقطة من فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » لأحمد زكى وآثار الحكيم . والصورة مأخوذة من نسخة فيديو عن طريق الكمبيوتر ، فى لحظة إنارة كشاف الشرطة على أحمد وآثار فى حضن الهرم .



صورة ٨٦ - لقطة من فيلم « البرئ » صور ١٩٨٤ عرض ١٩٨٦، وصراع أحمد زكى مع ثعبان سام ، وتأثير ظلال قضبان السجن عليه والخلفية .



صورة ٨٧ - لقطة من فيلم « ملف فى الآداب » صور ١٩٨٥ عرض ١٩٨٦ لسلوى عثمان ومديحة كامل وألفت إمام وأحمد بدير وآخرين ، داخل قفص المحكمة . وكمية الضوء الزائدة على الممثلين المتهمين من بوليس الآداب فى الأمامية .



صورة ٨٨ - لقطة من فيلم « كتيبة الإعدام » صور ١٩٨٨ عرض ١٩٨٩ لمعالى زايد ونور الشريف . ويظهر فيها تأثير الضوء المنعكس من المجلة على وجه معالى زايد



صورة ٨٩ – لقطة من فيلم « البيضة والحجر » لأحمد زكى مع زبونة ، وتأثير أشعة الليزر فى مشهد المكتب .



صورة ٩٠ – لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » ويظهر بها تأثير الأشعة الضوئية مع الدخان فى إضفاء شكل منفرد للمكان .



صورة ٥٧ – لقطة من فيلم « الأبالسة » لمها عثمان ومحسن محيى الدين وتظهر إضاءة الحافة وبالذات على الكتلة اليمنى ، واللقطة فى مفتاح أضاءة منخفض عموماً .

٩ – الإضاءة ذات التباين العالى (الحادة)

فى الأفلام التى صورتها فضلت فى أحيان كثيرة أن يكون مفتاح الضوء للمشهد عالى التباين ، بين درجات الألوان ، ومستوى الظلية الذى سيصنع مع الضوء مساحة سيادية للظلام ، وغالباً ما تكون هذه المواقف الدرامية معبرة عن مواقف حرجة أو مأساوية ، أو كما نطلق عليها إضاءة الأزمة crisis light ويكون من طبيعة هذه الإضاءة ، التحديد والحدة فى رسم ضوئها وأنها ذات طبقة منخفضة فى مفتاح إضاءتها ، وتميل لقطاتها إلى الإظلام والسلويت وإضاءة الحافة بشكل ما ، ولقد استعملتها فى بعض أفلامى عكس طبيعتها الحادة ، وإن كان ضوؤها كما هو حاد ، ولكن بشكل يحمل بعضاً من سمات الرومانسية ، وذلك حين أيقنت أن الضوء حتى إذا كان بهذا التباين الحاد ، يمكن أن أطوعه بقليل من الألوان الأكثر دفئاً ليعطى هذا المظهر العاطفى (انظر صورة ٦٦ ألوان) وأحب أن أنوه أن الصور التى تحدثت عنها وشرحتها فى الكتاب صور أبيض وأسود ، ولكنها فى أغلبها فى الأفلام صور ملونة ، ولكن لأنى هنا أتكلم عن عنصر الإضاءة فقط فقد استعنت



صورة ٥٨ – لقطة من فيلم « سأعود بلا دموع » صور ١٩٧٩ عرض ١٩٨٢ ، لمديحة كامل وسلوى محمود . إضاءة حادة ذات تباين عالي ، وظلال متقطعة ، ووجوه مظلمة في أجزاء منها ، حيث أن الموقف الدرامي مأساوي .



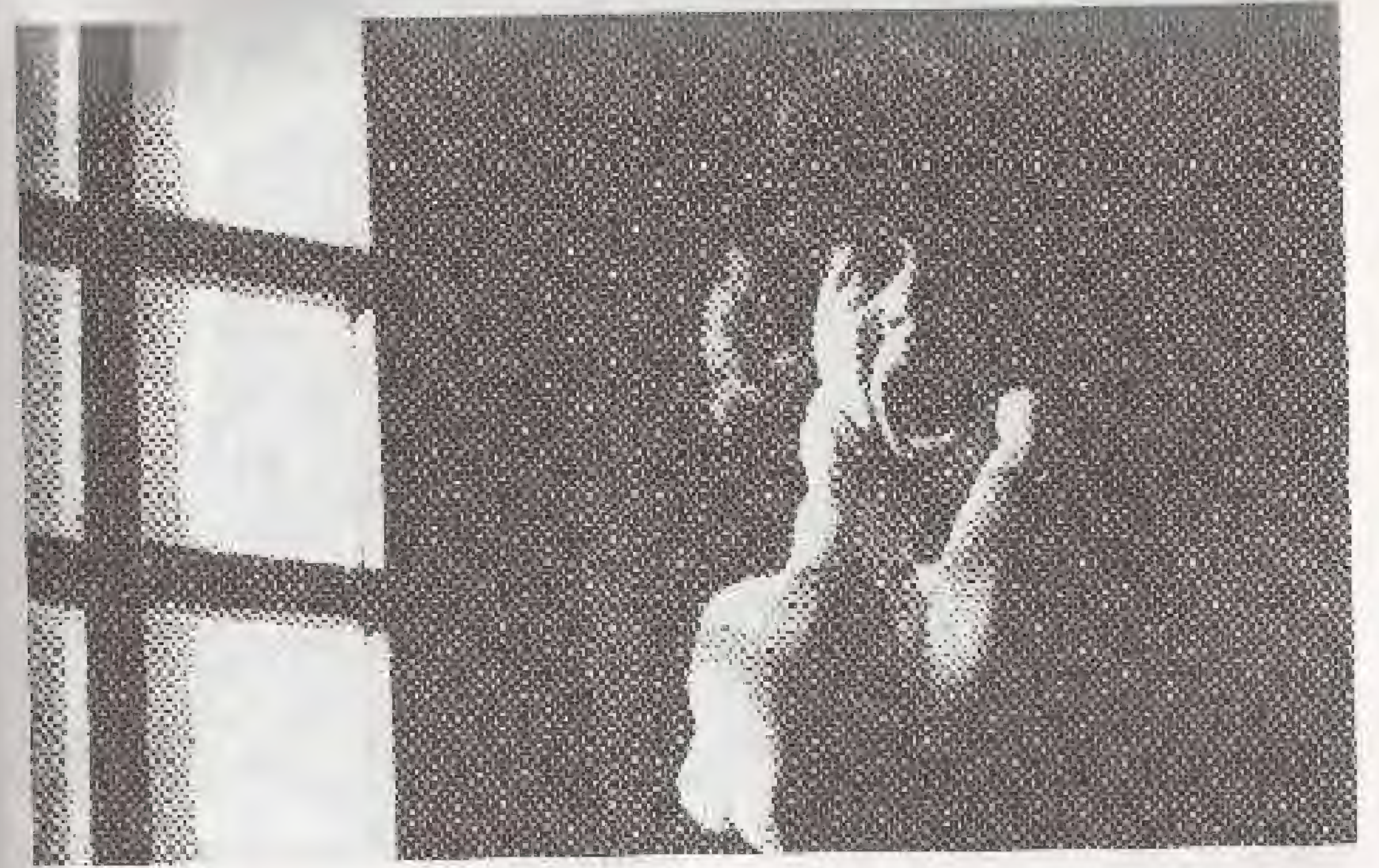
صورة ٥٩ – لقطة من فيلم « سأعود بلا دموع » مصطفى فهمي ورشدي أباظة . إضاءة ذات تباين عالي ، تفصل كتل الوجوه في ظلام المنظر .



صورة ٦٠ – لقطة من فيلم « الأبائسة » لفريد شوقي ونورا ، إضاءة حادة عالية التباين حيث يحمل الموقف الدرامي مأساة تمس الشرف .



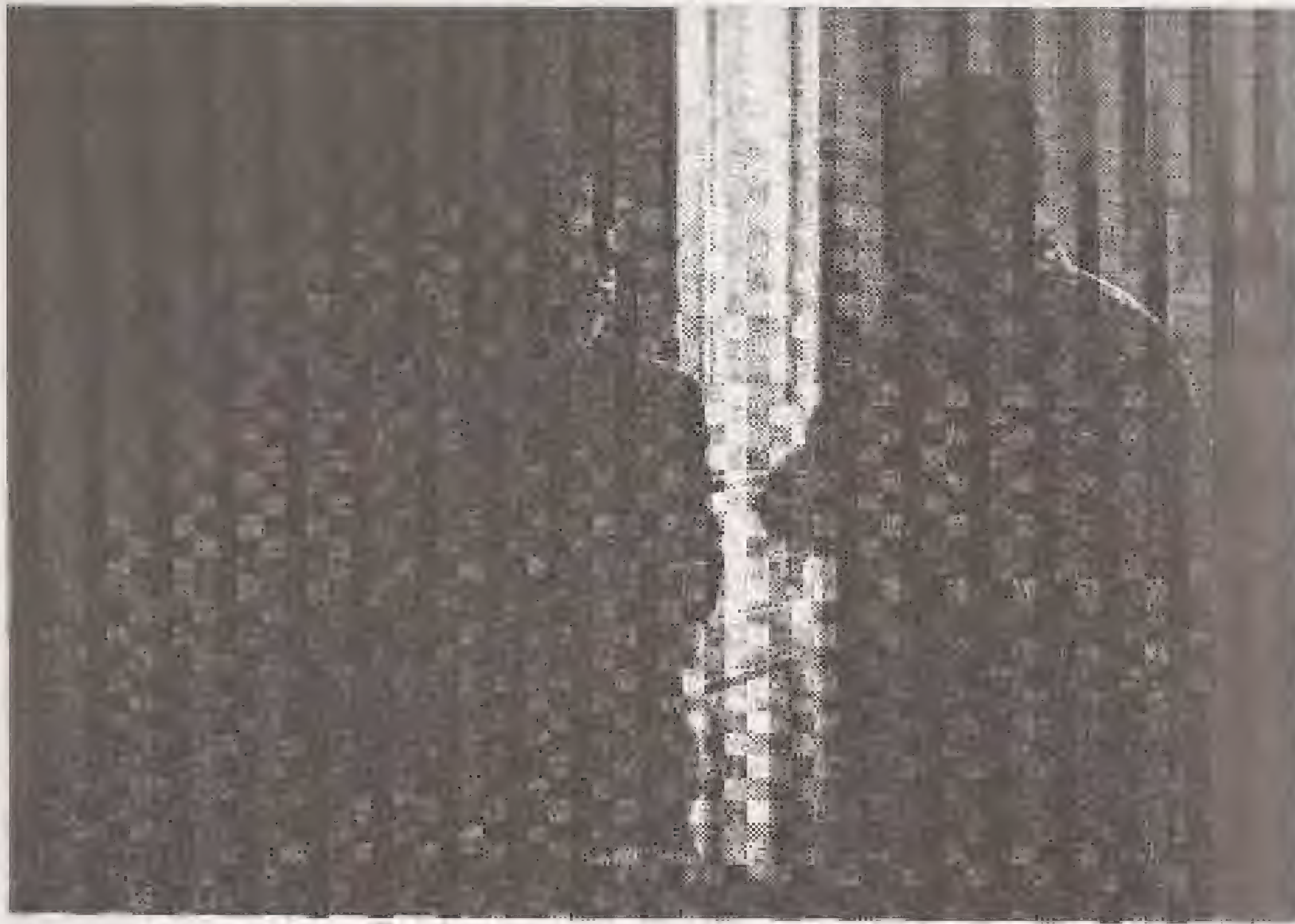
صورة ٦١ – لقطة من فيلم « الرغبة » صور ١٩٧٩ عرض ١٩٨٠ ، لهياتم وحسين الشريني . إضاءة حادة لخيانة المرأة في أحد مشاهد الفيلم .



صورة ٦٢ لقطة من فيلم « بستان الدم » إلهام شاهين ، فى إضاءة حادة ، ذات تباين عالى ، تساعد فى التعبير عن رعب الموقف .



صورة ٦٣ – لقطة من فيلم « الذل » صور ١٩٨٩ وعرض ١٩٩٠ . أحمد بدير ، فى مشهد تعذيب مقيد ومحلوق الرأس ، وفى إضاءة عالية التباين .



صورة ٦٤ مشهد من فيلم « حسن اللول » ، أحمد زكى وشيرين رضا ، فى إضاءة ذات تباين عالى ، ولكن الضوء الدافى الوردى قليلا طوع الموقف الدرامى إلى شىء من الرومانسية (التأثير لن يظهر لأن الصورة بالأبيض والأسود) .

بها . ولكن بإذن الله فى الفصل الأخير الذى سأتكلم به عن الألوان ، ستكون صوراً ملونة .

والإضاءة الحادة عالية التباين هى من التراث المتوارث لأفلام الأبيض والأسود ، ولها شأن مهم فى صناعة الأفلام لارتباطها بصرياً بالأحداث الدرامية ، وهى مستعملة لأغراض تتبلور فى موضوعات ، مثل : – المأساة – الجريمة – الغموض – الخيانة – الرعب – التعذيب – الإغتصاب – الجاسوسية – الحروب – القلق – الحيرة – الرومانسية .

وفى اعتقادى كما أوضحت أن عنصر اللون الدافىء مسئول عن كون هذه الإضاءة أحد مفردات الاستعمال الرومانسى العاطفى .

وهذه الإضاءة تكون فى تنفيذها جانبية فى مجمل توزيع مدير التصوير لها ، للمحافظة على مستويات الإظلام والحدّة بها وهذا من ميزات الإضاءة الجانبية ، وكما أوضحت من قبل أكرر ، أن هذه الإضاءة تجعلنى بالضرورة أجنح إلى شئ من تعبيرية الصورة فى أفلامى ، كما حدث معى مثلاً فى فيلم « **التخشيبة** » فى مشهد مدخل سلم شقة

الشاب المستهتر كمال رستم بمنزل الاسكندرية ، حيث أصبحت الظلال الرأسية على الحائط من خلال الظلام ، وكذلك الإضاءة الحادة على وجه المحامي **أحمد زكي** ، تعبيراً عن تلك الحيرة والقلق من عدم تمكنه من الوصول إلى دليل براءة موكلته وصديقته **نبيلة عبيد** ، وحين يحيطه الإحباط والفشل في الوصول إلى هدفه ، يخوض جالساً على سلم العمارة في بقعة مظلمة لا ينيرها إلا بقايا ضوء متسرب ، وإشعاله عود ثقاب ، أو كما حدث في فيلم « **الحب فوق هضبة الهرم** » ورجوع **أحمد زكي** سكراناً فجراً إلى مسكنه ، وليفتح له والده باب الشقة ، ويبقيان في ظلام صالة المنزل ، إلا من تأثير ضوء السلم الخارجي النافذ من شراعة الباب ، ليصحبه الوالد إلى حجرة نومه التي هي حجرة الصالون كذلك – في إضاءة ظلية متقطعة حتى يأتي ضوء لمبة الشارع راسماً خطاً قوياً على وجهيهما ويبكي **أحمد زكي** في حضن والده ، بعدما فسخ خطوبته لحبيبته آثار الحكيم ، وهذان المثالان أسوقهما من الذاكرة ومع بعض من صور أفلامي . (انظر صور ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤) (٦٥ ألوان)

١٠ – الإضاءة والإحساس بالبعد الثالث

بما أن الصورة عامة ، والصورة السينمائية على الشاشة خاصة ، مكونة أصلاً من بعدين : الأفقي بكامل عرضها ، والرأسي بكامل ارتفاعها ، لذا من وظيفتي كمدير تصوير أن أشعر المشاهد وأعطيه احساساً كاملاً أن لهذه الصورة على الشاشة بعداً ثالثاً في العمق ، وهو ما نسميه البعد الثالث أو البعد الفراغي ، وتجاوزاً التجسيم للرؤية حتى لا تكون الصور مسطحة تفتقد إلى الواقعية البصرية التي تعودنا عليها في حياتنا .

ولهذا ففي إضاءتي دائماً أحرص على أن يكون توزيعها في المنظر بفواصل بين النور والظل حتى يشد ذلك البصر إلى هذا البعد الفراغي ، أحب أن أضيف أنه ليس فقط بتوزيع الإضاءة أحصل على العمق الفراغي في الصورة ، ولكنني أستغل كل المفردات التي تحت يدي كمصور من تكوين وألوان وحركة واتجاهات في ذلك بجانب الإضاءة بالطبع ، كما أن اختيار الزاوية والمكان المناسب له دور أيضاً . وفي هذا النوع من الإضاءة من المهم أن يهتم مدير التصوير بالخلفية ودرجة نصوعها ، وكذلك بأمامية الصورة (المستوى الأمامي) ، لأن العلاقات المتداخلة بينهما وإنارتها تساعد كثيراً في الإيحاء بهذا البعد الفراغي ، ومما لا شك فيه أنني في التصوير الليلي يكون الاعتماد كبيراً على عنصر الضوء ، وهذا لا يقلل من باقي المفردات الأخرى للصورة ، بينما في التصوير بالنهار يكون الاعتماد الأكبر على عنصر التكوين . وهذا أيضاً لا يقلل من باقي المفردات الأخرى ، وإن كانت الألوان تلعب دوراً كبيراً في إعطاء الإحساس بالبعد الفراغي بتقدمها وتأخرها فسيولوجياً مع العين ، إلا أنني سأرجئ الكلام عن ذلك إلى الفصل الخاص بالألوان في نهاية الكتاب . (انظر صور ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧)

١١ – المشهد بين الداخلي والخارجي

في الماضي كانت أغلب المشاهد السينمائية التي بها المنظر تقع بين الضوء الصناعي الداخلي ، والضوء الخارجي الذي من المفروض أن يكون طبيعياً من نافذة أو باب مثلاً ، إذ أن هذا الضوء الخارجي سيكون مُصنعاً داخل جدران البلاتوه للإيحاء بضوء النهار . وكانت الخلفيات تعتمد على رسم لوحة لمنظر يوضع خلف النافذة وتتم إنارته بشدة ليلائم ضوء النهار ، ثم أصبحت اللوحات صوراً فوتوغرافية مكبرة . كان هذا هو الأسلوب



صورة ٩١ – لقطة من فيلم « سأعود بلا دموع » لمصطفى فهمى وهويدا خورشيد ويظهر بها تدرج عمق الصورة بين أماميتها ووسطها وخلفيتها، اما العمق الفراغ أو البعد الثالث، وهذا من توزيع الإضاءة والكتل .



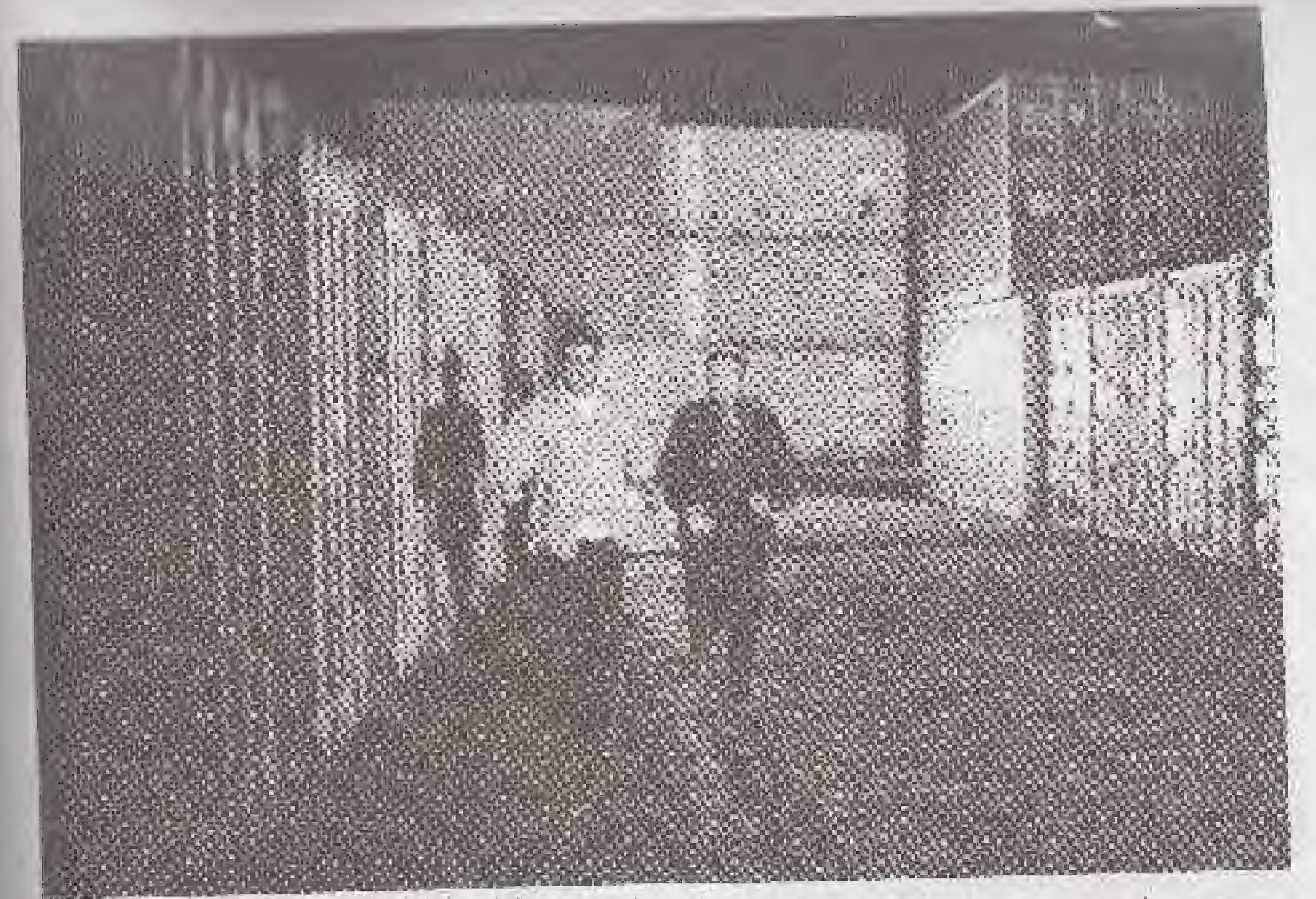
صورة ٩٢ – لقطة من فيلم « الشيطان يعظ » لعادل أدهم فى قبو مظلم بمصر الفاطمية (حى الجمالية)، يظهر بوضوح دور الضوء فى إعطاء عمق للصورة .



صورة ٩٣ – لقطة من فيلم « طائر على الطريق » لأحمد زكى وآثار الحكيم وإحساس بالتجسيم والبعد الثالث، من إضاءة الكونتر وإستمرار ظل الباب فى يسار الصورة، واتجاه خطوط التكوين .



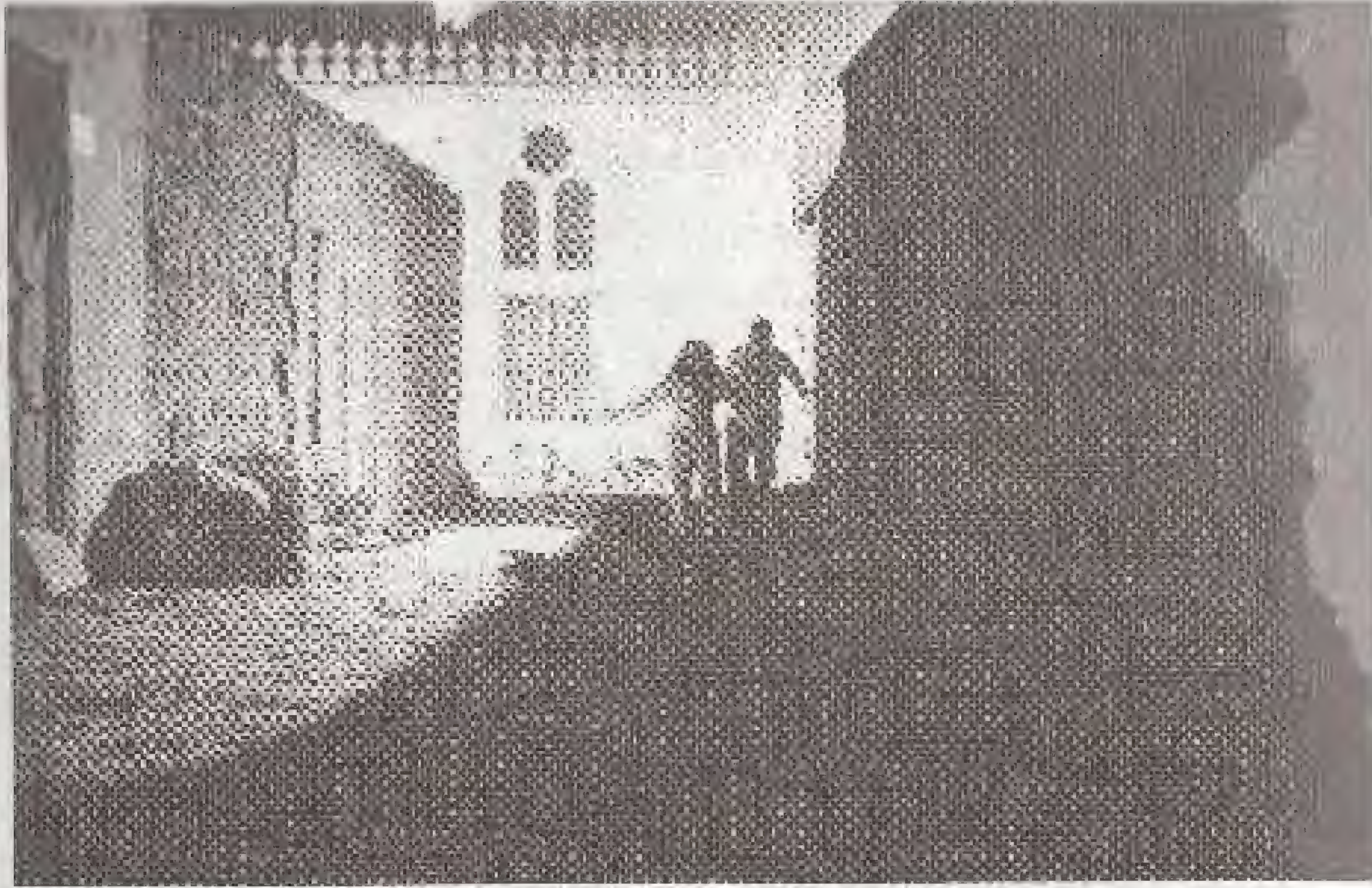
صورة ٩٤ – لقطة من فيلم « الناجون من النار » صور ١٩٩٤ لعمرو عبد الجليل وعبير صبرى ويظهر بها البعد الفراغى بين كتل الممثلين فى أمامية الصورة، ومدخل المغارة والأفراد الموجودين بقربها .



صورة ٩٥ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لأحمد زكي وعبد العزيز مخيون في - لقطة تظهر البعد الثالث في التكوين ومن خلال درجات توزيع الضوء وانعكاساتة على الحاويات بالميناء .



صورة ٩٦ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لأبطال الفيلم ويلعب ضوء الخلفية الكونتر وتحديده للأجسام وظلهما على الأرض الإحساس بالبعد الثالث وبإضاءة سلويت .



صورة ٩٧ - لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لمنى زكي وخالد النبوي، في إضاءة خاصة لعفاريت المقابر، يكون محورها التباين الشديد بين الخلفية؛ والجانب الأيمن من الصورة المظلم الذى يساعد على إحساسنا بالبعد الفراغي، ويعكس الجانب الأيسر والخلفية المنيرة بشدة بضوء غير طبيعي، حيث سيظهر ويتحرك خيال العفاريت على الحائط الأيسر في الصورة .

المتبع داخل الاستديوهات فى الجمع فى اللقطة الواحدة بين التصوير الداخلى والخارجى النهارى ، حيث أن هذه فى حالة التصوير الليلى لا مشاكل تكتيكية بها .

ولقدكان كبر حجم الكاميرا ، وأجهزة الإضاءة وثقلها ، ونقاء تسجيل الصوت داخل البلاتوه ، والفرش الضوئى المثالى الكلاسيكى ، كلها من العوامل التى ساعدت على اتباع ذلك داخل الاستديو ، إلا فيما عدا قلة من الأفلام المصرية التى اعتمدت فى بعض مناظرها على التصوير الخارجى مثل فيلم « **شاطئ الغرام** » عام ١٩٥٠ ، إخراج **هنرى بركات** وتصوير عبد الحليم نصر ، وفيلم « **حياة أو موت** » ١٩٥٤ إخراج **كمال الشيخ** وتصوير **أحمد خورشيد** ، إذ كان فى الفيلم الأول شاطئ مدينة مرسى مطروح يضم أحداثاً وأغانى مهمة فى الفيلم ، وفى الثانى كانت شوارع القاهرة والترام جزءاً من الدراما . إلا أنه مع تطور المعدات وصغر حجمها ، ووجود تسجيل صوتى جيد يمكن الآن أن يتم خارج جدران الاستوديو . وجيل جديد من السينمائيين ، اقترب أكثر من مصداقية الواقع فى الحياة والأماكن العامة . هنا أصبح للتصوير السينمائى الخارجى دوراً أكبر ، وتطلب هذا من

مصورى هذا الجيل أن يتعاملوا مع واقع سينمائى جديد ، ويطوعوا إمكاناتهم لذلك . ولقد كنت أنا واحداً من المصورين الذين تعاملوا مع هذا الواقع الجديد منذ بداياتى فى الهواية والاحتراف ، إذ كان تصويرى للأفلام التسجيلية ، هو مدرسة فى ذاتها للاحتكاك بالواقع والتعلم المستمر منه ، فمن المعروف أن الظروف المادية والامكانيات التكتيكية لهذا النوع من الإنتاج غير متوافرة بسهولة فى مصر بالماضى ولذا كان تفكيرى دائماً فى كيفية التغلب على الصعاب التى تواجهنى فى عملى الفنى بالتصوير ، وكيف أجد حلولاً إيجابية ، حيث كان عملى على تجانس النسبة بين الضوء الداخلى لمكان ما والضوء الخارجى القوى ، نوعاً من التحدى والتجريب والنجاح والفشل ، فعندما أصور عنبراً فى مصنع فسيح ولا أملك إلا عدداً محدوداً من اللمبات ، علىّ أن أبحث عن قوة الضوء الحقيقية المساعدة لضوء النهار ، وعندما أصور فى منزل ريفى ليس به كهرباء ، ولا نملك رفاهية إيجار مولد كهربائى فعلىّ أن أتصرف ببهلوانية فى فتحة العدسة ، وأشياء أخرى كثيرة . . . كثيرة وعديدة ، كل ذلك وأنا أحاول أن أصنع صورة جميلة معبرة ولا أحيد عن ذلك ، ومثل هذه المواقف التى واجهتنى فى حياتى العملية ، وجعلتنى أقدح ذهنى وأبتكر حلولاً لم أكن يوماً أحلم بها وأتصرف أثناء التصوير واضعاً نصب عينى كيفية الاستغناء عن أشياء أعرفها وصحيحة ، ودرستها أكاديمياً ولكنها غير متوافرة . والشئ المذهل أنى تعلمت واستفدت من ذلك جداً ، فالنقص فى الإمكانيات التكنيكية أعطانى قوة . لا يوجد شاريو chariot . . . ولتكن حركة الكاميرا الحرة باليد هى سبيلى بدلاً من الشاريو . لا توجد إضاءة كافية . . . فليكن تكييف فتحة العدسة وتحريك ضوء النهار باستخدام العواكس والمرايا هو قوتى . . وهكذا ، حلول دائمة وتغلب على الصعاب والحقيقة أنها جعلت صورتى فى أفلامى تنفرد بشكل جميل لم تتعوده السينما من قبل ، وكما يقول المثل الشعبى « رب ضارة نافعة » ، مما جعل كثيراً من المخرجين الزملاء يطلبوننى لتصوير أفلامهم .

أما ما واجهنى فى الفيلم التسجيلى وتغلبت عليه ، فلم يواجهنى مثله وأنا أصور الفيلم الروائى ، الأكثر إمكانات وراحة . ولقد طبقت كثيراً من مفاهيم التسجيلية وأنا أعمل فى الأعمال الروائية ، وكان هذا جديداً فى وقتها على العمل الروائى .

الحقيقة أنى دخلت إلى الفن السابع من باب الحب والتذوق والثقافة ، لأحترف وفى داخلى هذا المثلث حتى الآن .

وحين بدأت العمل كمدير تصوير جديد محترف ، أعطانى هذه الفرصة المخرج شادى عبد السلام ، حيث كانت أفكارى بكراً وطرقى فى بناء الصورة خلاصة جهدى وفكرى الخاص ، متأثراً بكل الروافد التى ذكرتها من قبل . كل ما سبق أحاول فيه أن

صورة ٩٨ – لقطة من فيلم « ضربة شمس » صور ١٩٧٨ وعرض ١٩٨٠ لتوفيق الدقن ونور الشريف وحسين الشربينى ، ويلاحظ أن مستوى الضوء الخارجى من النافذه أعلى كثيرا من الضوء الداخلى ، حيث أن التعريض يلائم الجو الداخلى ، والضوء الخارجى أقوى وهذا تأثير واقعى جدا لجو بلادنا .

أوضح كيف كان التصوير الخارجى أمراً سهلاً معى ، وكيف أحاول دائماً أن أقهر المشاكل وأتخطى الصعاب ، ومن ضمن هذه المشاكل وجود مشهد أو لقطات تجمع بين الإضاءة الداخلية والضوء الخارجى الطبيعى القوى .

وفى تصوير الأفلام بالأبيض والأسود ، كانت المشاكل أقل ، لأنها لا تتعدى كيفية التوفيق بين درجات من التباين العالية والمنخفضة ، أما مع الألوان ، فتدخل مع مشكلة التباين مشكلة الاتزان اللونى بين ضوء النهار الخارجى الأزرق ، والضوء الصناعى الداخلى الأحمر ، وسأشرح ذلك باستفاضة فى الفصل الخاص بالألوان ولكن نحن الآن بصدد الإضاءة الصناعية والإضاءة الطبيعية فى مشهد واحد من ناحية درجات التباين والتصوع .



صورة ٩٩ – لقطة من فيلم « الثأر » صور عام ١٩٨٠ عرض عام ١٩٨٤ لمحمود ياسين ويسرا ، تم التحكم في مستوى تصنوع الضوء النهارى الخلفى بواسطة شرائط الستارة ليتلاءم مع مستوى الضوء الداخلى .



صورة ١٠٠ – لقطة من فيلم « حسن اللول » لعزت أبو عوف ، وهى مثال جيد لنوع من التعادلية بين الضوء الخارجى النهارى والداخلى النهارى ، فإن كان الخارجى أقوى ، وهذا طبيعى إلا أنه مع الداخلى القوى ، يعطى نوعاً من التعادلية المقبولة بين ضوء الخارج والداخل .

فى هذه الحالة سيكون هدفى ، أن أحافظ على مصداقية الرؤية بين الداخلى والخارجى ، وسيتم ذلك بإضاءة قوية للجزء من اللقطة الذى يقع فى الداخل والأكثر إعتاماً ، حتى يتناسب مع ضوء النهار الطبيعى القوى فى الخارج ، وبما أن ضوء النهار فى بلادنا دائماً شديد ، إذن فإن ضوء الخارج سيكون من الطبيعى أقوى من الداخل وهذا منطقى ، وهذا المنطق يختلف إذا صورت فى بلاد فى وسط أوروبا ، أو بلاد أخرى يكون ضوء النهار بها أقل شدة من بلادنا (انظر ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠) .

وفى بعض الأحيان تواجهنى مشاكل كهذه ، كما حدث لى فى فيلم « **العشق والدم** » ، حيث كان مشهد استقبال **سهير المرشدى** للدجال على باب منزلها ، وكانت طبيعة لون بشرة الدجال دكناء وطلب المخرج من ماكيير الفيلم أن يزيد سوادها ، وكان مدخل الشقة تنيره إضاءة طبيعية مشمسة قوية ، حيث أنه فى مدينة ريفية ، وفى أمامية المنظر الداخلى إضاءة داخلية طبيعية ، وهذا تطلب منى زيادة قوية لوجه الدجال العابر من مدخل المنزل ، حتى لا يظهر وجهه سلويت مظلماً تماماً ، بل تبدو منه بعض التفاصيل ، مع المحافظة على الضوء الداخلى النهارى (انظر صورة ٦٧ ألوان) ولقد صورت فى الكثير من أفلامى ديكورات مبنية فى مناطق خارجية حقيقية لتجمع بين المنظر الداخلى والخارجى ، والربط بينهما ، وصديقى المخرج **على عبد الخالق** من المخرجين المعجبين بهذا الأسلوب ، وتم ذلك فى أفلام مثل « **إعدام ميت** » فى بناء العشة التى ضمت بداخلها بوسى و**محمود عبد العزيز** ، وفيلم « **جرى الوحوش** » فى حجرة المنجد فوق السطوح التى تطل على ميدان القلعة بمآذنه الشهيرة ، وفيلم « **البيضة والحجر** » فى حجرة المشعوذ فوق السطح والتى تطل على ميدان التحرير ، وهكذا ... وهذا الأسلوب يسمح بتلك الجمالية فى الربط بين منظر الداخل والخارج ، وتلك الحركة السلسة الكاشفة للكاميرا حين تتحرك بينهما ، وهذا شئ جميل سينمائياً . (انظر صور ١٠١ ، ١٠٢)

وفى بعض الأحيان تكون المشكلة معكوسة ، حيث تكون الخلفية فى الداخل إضاءتها أقل ، بينما الأمامية فى ضوء نهارى قوى ، والحل الوحيد هنا تقوية المكان الداخلى بضوء أقوى ليلائم بقدر الإمكان ضوء النهار ، ويكون لاشك أقل منه نصوعاً ، وإلا ستكون الخلفية مظلمة وهو عيب من المؤكد أنه سيفقد للصورة مصداقيتها وجمالها ، وبخاصة إذا كان ما بالداخل يحمل حدثاً مهماً فى الفيلم (انظر صورة ١٠٣) .

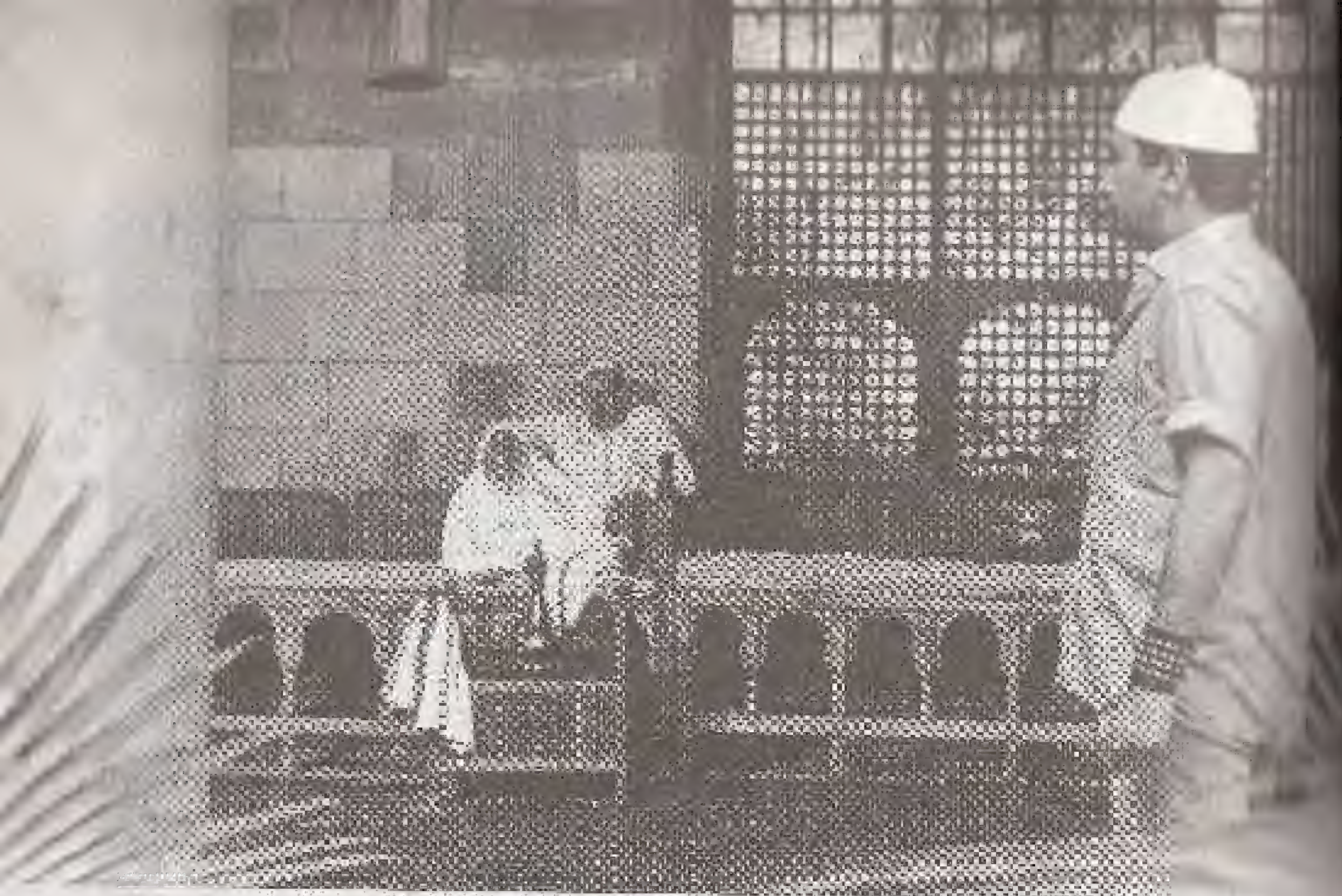
كما أن كثيراً من الأماكن الداخلية والخارجية تكون محدودة المساحة وضيقة ، مثل داخل سيارة ، والأفضل فى هذه الحالة إذا كانت الظروف الضوئية الخارجية ملائمة فى



صورة ١٠١ – لقطة من فيلم «الأبالسة» لفريد شوقي ونورا، وهي مثالية لضبط الضوء الداخلي مع الضوء النهاري، حين إختيار الوقت المناسب لتصويرها .



صورة ١٠٢ – لقطة من فيلم «إعدام ميت» صور ١٩٨٤ عرض ١٩٨٥ لليلى علوي ومحمود عبد العزيز وفيها تم تقوية الضوء الصناعي الداخلي مع الطبيعي الداخلي، حتى تكون الظلال مثيرة، مع المحافظة على قوة الضوء الخارجي .



صورة ١٠٣ – لقطة من فيلم «الشيطان يعظ» لفريد شوقي ونور الشريف. مكان جلوس فريد شوقي أكثر إظلاماً من مكان وقوف نور شريف، لذلك يحتاج الداخل إلى إضاءة قوية لتقترب من ضوء النهار في أمامية الصورة .



صورة ١٠٤ – لقطة من فيلم «الثأر» ليسرا والتصوير على الدرج معتمد على الضوء الطبيعي النهاري فقط .

نصوعها ، أن أعمل على الإضاءة الطبيعية الحقيقية ، حيث أنها ستكون في الصورة جميلة جداً ومقنعة . (انظر صور ٦٨ ألوان ، ٦٩ ألوان ، ١٠٤) .

١٢ - إضاءة العتمة

هل هناك إضاءة للعتمة ؟ العتمة هي الظلمة الشديدة ، ومما لا شك فيه أن هذه العتمة لا ضوء عليها ولذلك لن يتأثر بها الفيلم الحساس ، مهما كانت سرعته وحساسيته وتفوقه التكنولوجي . لذا ، فإننا نعمل على الإيحاء بالعتمة ، وأن يكون الضوء ضعيفاً يكاد يؤثر في منحنى الخط المستقيم بالرسم البياني في المنطقة المسماة بالقدم بعلم قياس الحساسية .

فمن المعروف لمن يعمل في التصوير السينمائي ، أن الأفلام لها حساسيات مختلفة المقدرة بين البطيئة والسريعة والمتوسطة وبالتالي فعجينتها الفوتوغرافية لها كذلك سماحيات متعددة وهذه السماحية تتشبع لحد معين في طبقة الإضاءة العالية ، بحيث لا تتأثر بأي ضوء زائد في هذه الطبقة عن مقدار تشبعها ، ونفس الشيء بالنسبة للضوء الخافت لحد معين ثم بعد ذلك لا يتأثر بأي شيء .

ويوضح ذلك لمديري التصوير السينمائي نشرات علمية توزعها عليهم شركات التصنيع ، بحيث يكون مدير التصوير مدركاً لسماحية الفيلم الفوتوغرافية ، حيث يعمل على أقل تأثر لها بالضوء ، ويستطيع أن يستغل أكبر قدر من ميزات الفيلم والبعد عن عيوبه .

وفي إضاءة العتمة أستعمل علمي وفهمي تماماً حتى تظهر على الشاشة معقولة ومقنعة ، حيث أن كثيراً من المصورين - للأسف - يقعون في خطأ حساب إضاءة العتمة ، وأذكر أن مخرجاً صديقاً وعزيزاً على استعان بي مرة سراً ، لإعادة تصوير بعض مشاهد فيلمه ، لأن الزميل مدير التصوير قد وقع في خطأ التعريض في إضاءة العتمة ولم يظهر شيء في الصورة التي صورها .

والمقصود بإضاءة العتمة أن أشرع في تسجيل صورة على الفيلم تحمل الإحساس بالظلمة ، وفي الوقت نفسه لا تهمل تفاصيل مناطق الظلال ، وهي تختلف مثلاً عن الإضاءة الحادة ذات التباين العالي ، لأن مناطق الظلال ستكون سوداء مظلمة تماماً لا تفاصيل بها .

وفي تفكيري العام الذي أتبعه في التصوير ، وإن لم يكن هناك شيء خاص أتعب على



صورة ١٠٥ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لسعيد صالح وهالة فاخر وطفل ، ولقد استعملت بها الضوء المنتشر في إضاءة ضعيفة .

أوتاره ، أن الواقعية البصرية هي أفضل السبل إلى عين المشاهد ، مع جنوح في أحيان كثيرة إلى نوع من التعبيرية في الرؤية أحبها ، نابعة من مكمن شعوري في أحيان كثيرة بلحظة إبداعية أثناء التصوير . ومثلاً وجدت أن الوحشية اللونية أفضل في معالجة فيلم ما ، ولكن حسب الحالة التي تفرضها درامية الفيلم .

وإضاءة العتمة واجهتني في أول أفلامي الروائية الملونة « **بيت بلا حنان** » وكان به مشهد حب بالمخدع بين الفنانة **نادية لطفي** و**سمير صبري** ، وصُمم المشهد على أن مصدر إضاءته شمعة بجوار المخدع ، وعملت على تنفيذ ذلك ويدي على قلبي ، حيث كانت الصعوبة الأكبر وقتها (١٩٧٥) أن الفيلم الخام الملون المتوافر ليس بالحساسية الكافية التي تعطيني ما أريد ، فقد كانت الأفلام أبطأ من حساسيتها وجودتها الفوتوغرافية من الآن ، ولقد أخذ تنفيذ المشهد جهداً حتى ظهر كما أحب . والحقيقة أني عنيد لحد ما مع نفسي ما دمت واثقاً علمياً من النتيجة ، بالرغم مما حدث لي في بداية حياتي - سنعرف ذلك عند حديثي عن الألوان - وكثيراً من تصرفاتي العملية في التصوير تكون نابعة من هذا العناد الفني في سبيل الأفضل والجديد . (انظر صورة ٧٠ ألوان) .

كما أننى فى هذا الفيلم نفسه نفذت إضاءة العتمة عن طريق توزيع الضوء الشارد ، حيث أتحكم فى نسبته فى اللقطة ، مع تعريض ناقص للصورة ، فأحصل على صورة معتمة حسب فتحة العدسة ، ويمكن أن أزيد إعتامها بالتعريض والطبع الزائد فى المعمل السينمائى . (انظر صورة ١٠٥)

واستعملت إضاءة العتمة فى العديد من أفلامى ، وخاصة بعد وجود الأفلام الخام الملونة الأكثر حساسية وجودة ، والكثير من الزملاء أجادوا استخدام هذه النوعية من الضوء ، وأذكر من أفلامى فيلم « **اغتيال** » الذى كانت أحداثه بها مشاهد كثيرة ليلية المفروض أنها تجرى فى إضاءة ضعيفة ومساحات واسعة (حقول - طرق زراعية - مواسير مجارى) ، ولقد اتبعت بها هذه النوعية بشكل مقبول وعلى مساحات ضخمة فى الصورة . (انظر صور ألوان ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤) .

١٣ - الإضاءة الآتية من الخلف (الكونتر)

هذه الإضاءة ضرورية فى أفلام الأبيض والأسود لأهميتها فى فصل الكتل والأجسام والأشياء بعضها عن البعض ، وبالتالى تساعد على إعطاء الإيحاء بالتجسيم فى اللقطة أى البعد الثالث ، وفى أعمالى - وأكثرها ملونة - كنت لا أستعمل هذه الإضاءة إلا بغرض درامى أساسى أو جمالى أو واقعى ، ففى الأغراض الدرامية يمكن كثيراً أن يلعب الضوء الآتى من الخلف (الكونتر) contre أى المواجه للكاميرا ، دوراً فى إعطاء اللقطة غموضاً أو إثارة ، أو ربما عكس ذلك فى مشهد عشق وحب ، إذ أن طبيعة هذا الضوء الذى ينير الشئ من الخلف تجعله فى رأيى يصلح لهذه الأشياء . كما أستعمله فى أغراض جمالية فى اللقطات مع النساء ، حيث أن طبيعة التجسيم وإضاءة حواف الشئ تكون صالحة مع شعر النساء وبروزه بالذات ، باختلاف شكل تصفيف الشعر ، (انظر صورة ١٠٦) ، وبالطبع فإنه له ميزة التجسيم نفسها بالنسبة للرجال أيضاً ، واستعمالى كذلك لهذا الضوء بهدف واقعى ، حين تكون اللقطة والمشهد يساعدانى ضوئياً على وجود الضوء من الخلف ، وهذا سيزيد الإثارة ، والقلق نوعاً ما ، (انظر صورة ٧٥ ألوان) . وعموماً ، فكثير من مديرى التصوير يستعملون هذا الضوء كثيراً فى لقطات ابتكارية شديدة الجمال .



صورة ١٠٦ - لقطة من فيلم « بيت بلا حنان » لنادية لطفى وجميل راتب ، ويظهر تأثير الإضاءة الآتية من الخلف (الكونتر) بوضوح على الكتل ورأس السيدة والرجل .

١٤ - إضاءة السلويت

أذكر ونحن طلبة بالمعهد العالى للسينما أن أستاذنا الجليل **عبد الفتاح رياض** كان ينهرنا ونحن ننطق كلمة سلويت بهذا الشكل لذلك النوع من الإضاءة ، ويصحح لنا نطقها إلى سيلهوويت وبالإنجليزية silhouette ، وله كل الحق ، فهو الأستاذ الأكاديمى الذى علمنى وله الفضل فى ذلك علىّ وعلى زملائى وأجيال من قبلى ، ولكن فى الحياة العملية بعد ذلك ، كان اللفظ الدارج لكل الوسط السينمائى عندنا سلويت ، ولذا أعتذر لأستاذى ، وأذكره أن المهاجرين الأمريكيين غيروا فى اللغة الإنجليزية الأصلية ، والسينما المصرية مليئة بالمصطلحات والكلمات المأخوذة من اللغات الفرنسية والألمانية والإنجليزية ، وأصبحت فى صلب قاموس السينمائيين المصريين .

وإضاءة السلويت silhouette هى العمل على التصوير عكس الضوء ، بحيث تكون

الخلفية منيرة والأمامية التى بها الشئ المراد تصويره لا يسقط عليه أى ضوء وبالتالى ستظهر سوداء بالكامل فى كتلتها ، ويحدث تباين عالٍ جداً بين الخلفية الفاتحة وكتلة الأمامية السوداء .

وتكون هذه الإضاءة جميلة جداً وشاعرية فى كثير من مواقف العواطف والحب ، كما أنه يمكن بالطبع أن يُستغل هذا الضوء الخاص دراميا بشكل مبدع كما فعل أستاذنا مدير التصوير عبد العزيز فهمى فى فيلم « **المستحيل** » ، ويمكن عمل تأثير السلويت بالضوء الطبيعى والضوء الصناعى ، وكثير من أفلامنا المصرية استغلت هذه الإضاءة فى لقطات الغروب العاطفية (انظر صور ٧٦ ألوان ، ١٠٧ ، ١٠٨) .

وأذكر أننى جعلت هذه الإضاءة فاصلاً فى أحد أفلامى وهو « **الحب فوق هضبة الهرم** » حيث أن المشهد الذى سيصور فى سفح الهرم ليلاً ، قد مهدت له بصعود أحمد زكى وآثار الحكيم إلى مطلع الهضبة فى جو للهرم سلويت (انظر صورة ٧٧ ألوان) تمهيداً للمشهد المظلم التالى ، والذى سيكون بادئاً بالعتمة ليلاً ، ومع إضاءة السيارات ا... - يتم تصوير المشهد .

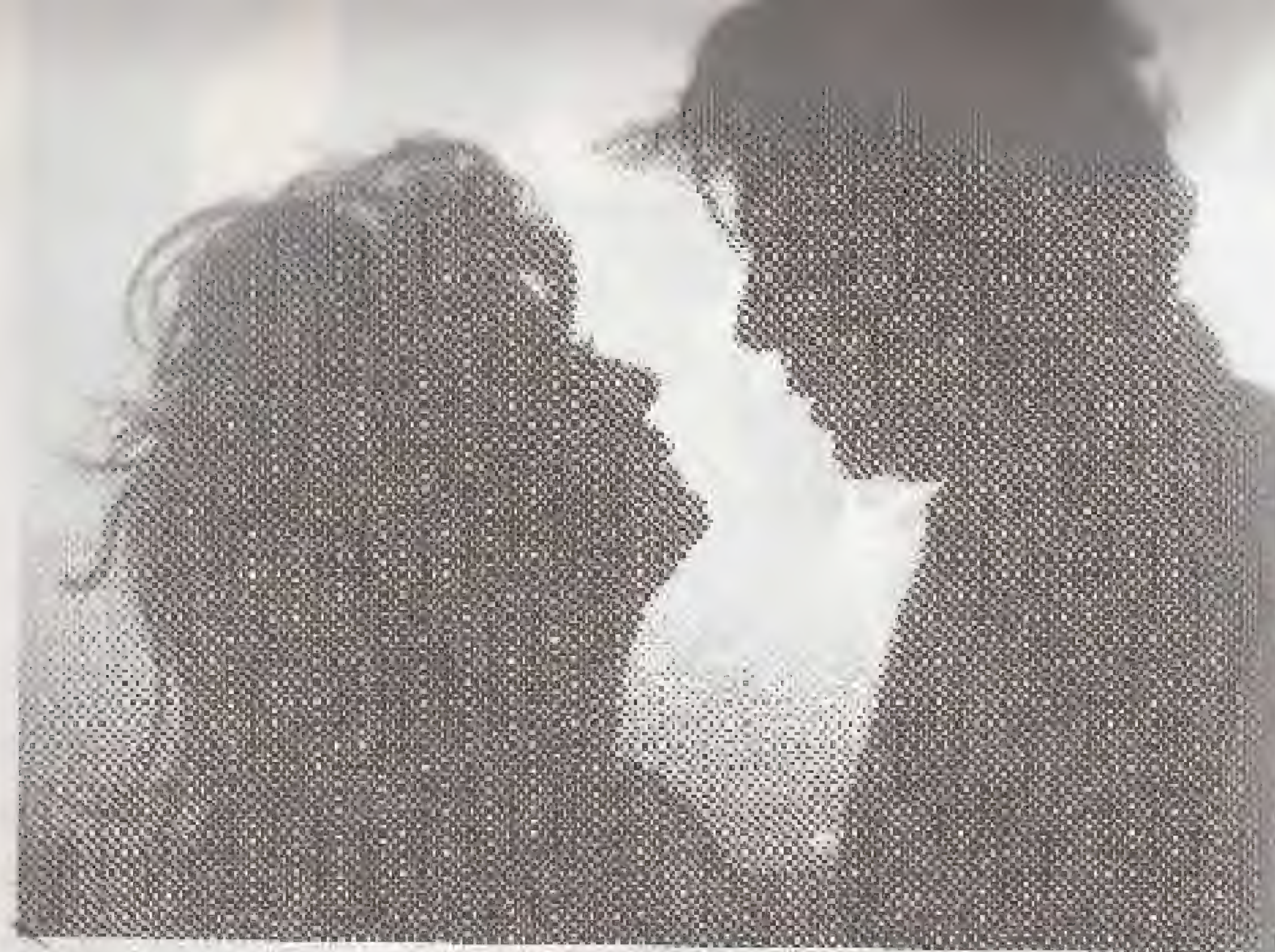
١٥ - الضوء ومركز الاهتمام فى اللقطة

يمكن عن طريق التركيز بضوء خاص على مساحة معينة داخل إطار الصورة السينمائية ، أن ألفت النظر إلى هذه المساحة وما يحدث بها لأهميتها الدرامية فى الأحداث . وبالطبع ، يمكن أن يشارك فى ذلك مع الضوء مفردات أخرى تحت يدى ، مثل التكوين والألوان والحركة ، هذا بخلاف مفردات التمثيل والمكان .

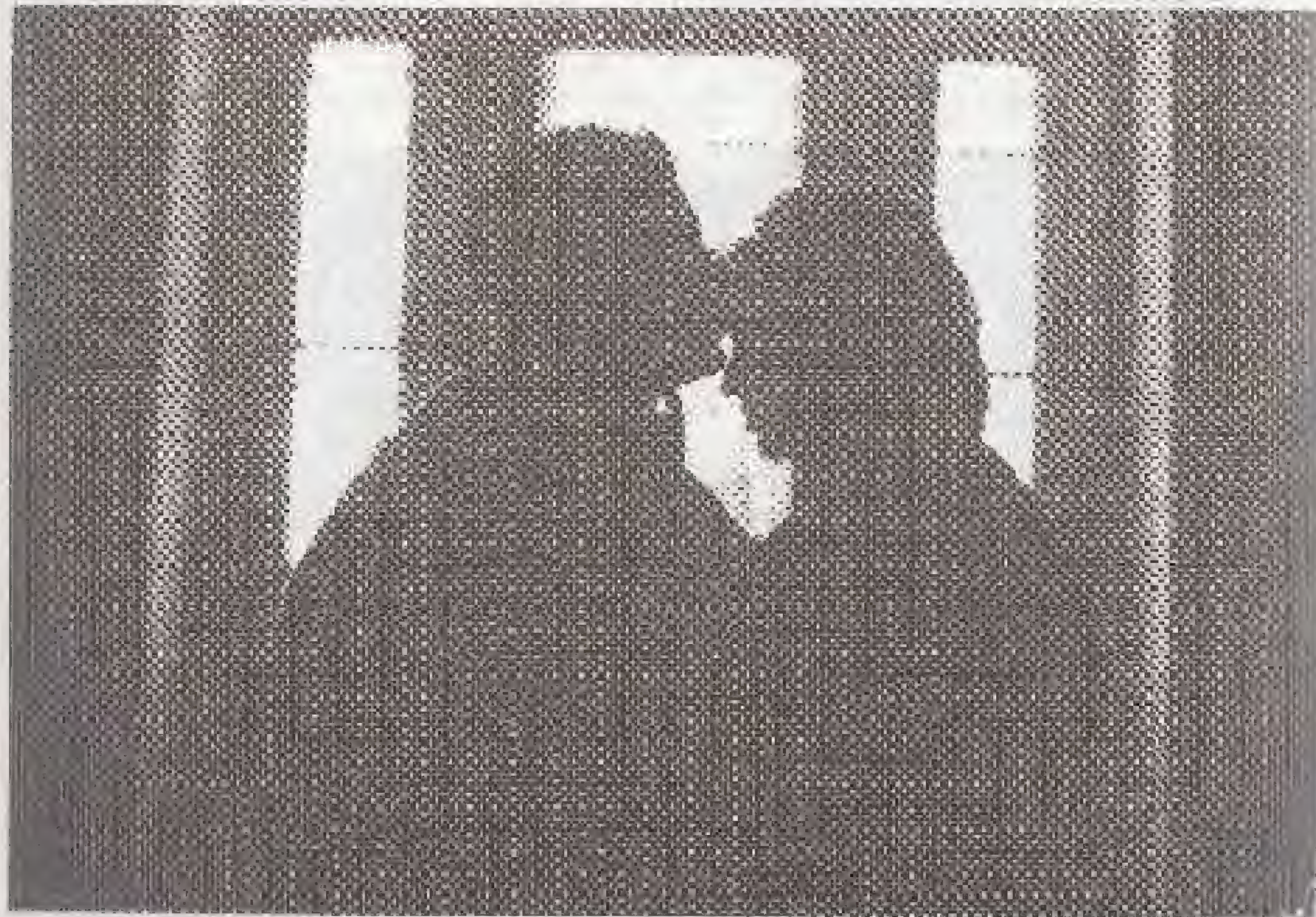
وما يهمنى فى هذه الطريقة أن التركيز الضوئى سيأخذنى إلى سيادة ملحوظة بالصورة ، حتى إذا كان هذا التركيز بعيداً عن المنطق . (انظر صور ٧٨ ألوان ، ٧٩ ألوان ، ٨٠ ألوان ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١) .

١٦ - بقايا من الكلاسيكية

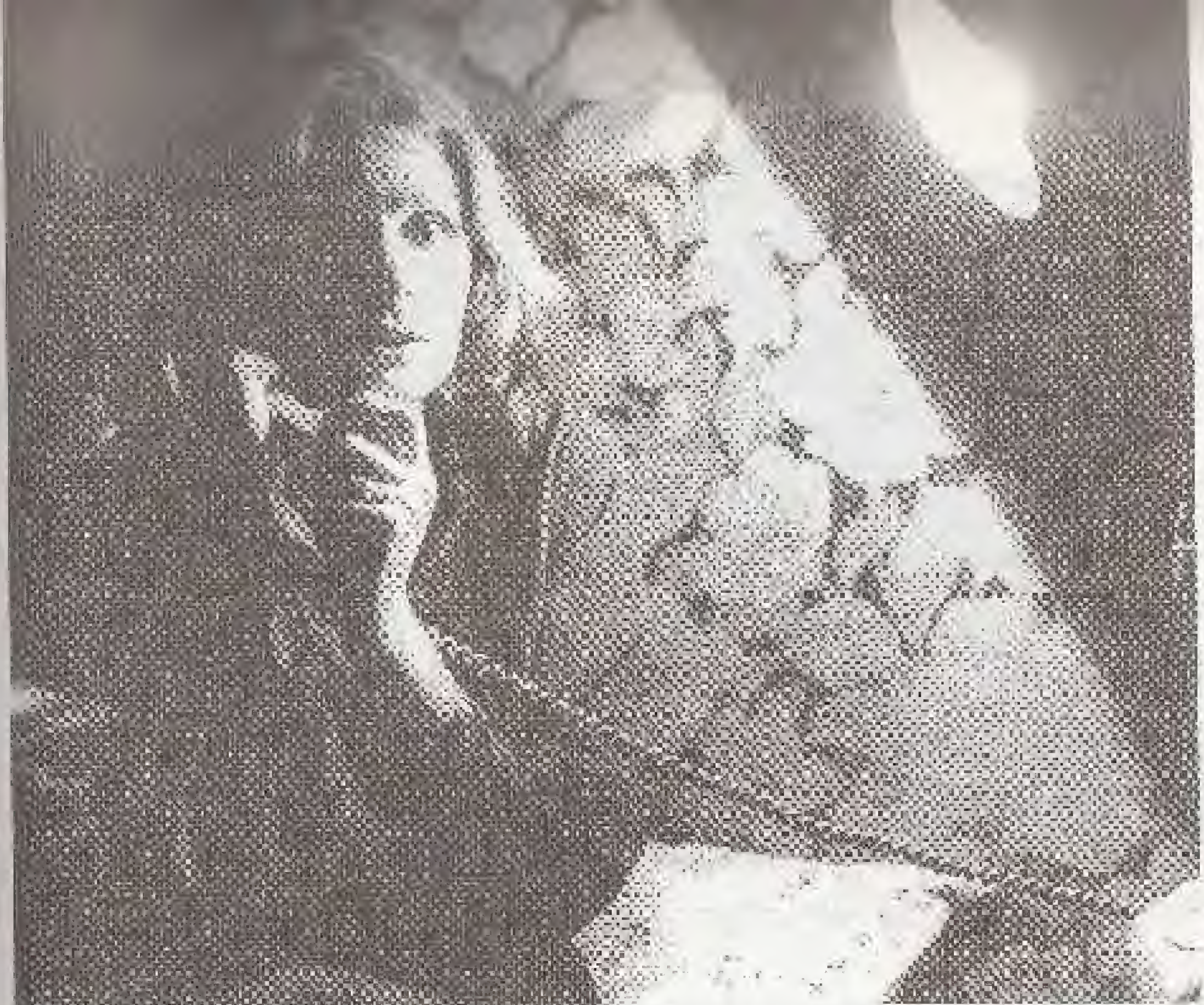
أحياناً أتصرف فى الضوء بشكل واع متأثراً بالأسلوب الكلاسيكى الذى تربينا عليه ، ومن أهم تأثيرات هذا الأسلوب ، أنه لا يترك منظر حائط فى ديكور ما ، إلا ويعطيه إضاءة تأخذ أشكالاً ظلية طولية أو عرضية أو مربعات ، أو أى أشكال أخرى ،



صورة ١٠٧ - لقطة من فيلم « بنت بلا حنان » لنادية لطفى وسمير صبرى فى - لقطة خارجية سلويت تقليدية أثناء غروب الشمس .



صورة ١٠٨ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لأحمد زكى وشيرين رضا وبها إضاءة السلويت فى تصوير داخلى وبضوء صناعى .



صورة ١٠٩ – لقطة من فيلم « بستان الدم » ليسرا ، يُلاحظ أن أكثر المناطق نصوعاً في الصورة المصباح الكهربي ثم تأثيره على الوجه والحائط ، مما جعل سيادة ترددية بين اللمبة والوجه .



صورة ١١٠ – لقطة من فيلم « الكيت كات » صور ١٩٩٢ عرض ١٩٩٣ ليوسف داود وجو الوجه له السيادة لأنه مضاء بينما باقى الصورة فى الظلام .

لأنه بدون هذه التقطيعات فى التصوير بالأبيض والأسود : فإن المساحات الخلفية تكون رديئة للغاية وفاتحة بشكل مزعج ، ولكنى مع ذلك استغليت هذه التقطيعات مع الألوان بأسلوب درامى أكثر ومبرر أحياناً للمكان ، إذ كنت أحتاج لهذا التأكيد . (انظر صور ٨١ ألوان ، ١١٢ ، ١١٣) .

١٧ – تصرفات ضوئية

يتتابنى التفكير عندما أبدأ فى الشروع فى تصوير فيلم جديد ، بالسؤال عن ماذا يمكن أن أضيف فيه ؟؟ . الإنتاج السينمائى المصرى فى زمنى ضم نخبة محبة لفن السينما ، وأخرى محبة للعمل من أجل العمل فقط ، وثالثة بين هذا وذاك وتجارية النزعة والعقلية ، ولقد تعاملت مع الجميع : كثيرين من جيلى ، والقليل من أساتذة قبل جيلى ، وبعض من أبنائى .

تعاملت مع واقع معمل سينمائى للأسف مساحة رداءته أكبر من جودته ، كافحت وكافح الزملاء مديرو التصوير للنهوض بهذا المعمل للألوان لسنوات ، ولكن النتيجة أصبحت الآن طبع نسخ أفلامنا خارج مصر حتى شهور قليلة مضت .

ومرت ظروف الإنتاج السينمائى بمصر ، من أزمة إلى أخرى ، ومن مشكلة إلى عقدة ، ولكن رغم كل ذلك حاولت بقدر طاقتى كفرد داخل صناعة عريقة ، وفن أحبه أن أجعل على الأقل من تخصصى شيئاً جديداً مهماً .

ماذا يمكننى أنا كمدير تصوير أن أضيفه من فيلم إلى آخر ؟؟ حتى كتابة هذا المؤلَّف صورت ٩٩ فيلماً روائياً ، و ٧٢ فيلماً تسجيلياً ، ومسلسلين تم تصويرهما سينمائياً ، وعدداً قليلاً من سهرات الفيديو ، وأخرجت قليلاً ، وكتبت قليلاً ، وفى أحيان أجد السيناريو الذى أقرأه لفيلم جديد ، هو نفسه سيناريو فيلم سابق صورته من قبل بسنوات مع بعض التعديلات ، وأحسن الأفلام التى صورتها من ناحية النص ، هى المأخوذة من عمل أدبى ، أو مؤلفة خصيصاً للسينما ، والباقى أفلام ساقطة القيد ، لا أب لها ، إلا الاقتباس المشوه من أفلام أجنبية ، وأمريكية بالذات . وسط كل هذه الظروف تواجدت كمدير تصوير ينشد الكمال والجمال فى عمله ، متأثراً بثقافة البحر الأبيض المتوسط وأعتقد أنها المحرك الأول لتفكيرى فى بناء الصورة ، وأنا بالرغم من كل شئ مؤمن بأننا من الممكن أن نصنع سينما مهمة محترمة مع كل الظروف المحيطة بنا . عندما أقرأ السيناريو ، يعمل خيالى على تكوين تصورات أولية للفيلم ، وعن شكل بناء الجو العام للصورة ، وهذا البناء هو أساليب الضوئية التى أتبعها مع كل المشاهد ، وبعض المشاهد



صورة ١١١ – لقطة من فيلم « بستان الدم » لعادل أدهم ، تركيز الضوء على العينين فى اللقطة ، يعطى أهمية للتعبير بهما ، وربما لا تكون فى كل استخداماتها واقعية ، ولكن لها أهميتها الدرامية .

منفصلة كحالة خاصة ، ثم مع الفيلم بشكله النهائى . وأفكر هل يصلح للفيلم بناء بأسلوب واحد أو بعدة أساليب لا تنافر بينها ، كل ذلك يدور فى خيالى عند القراءة الأولى ، مع تخطيط خفيف بالقلم الرصاص على السيناريو ، لأسئلة أحب أن أطرحها على المخرج أو غيره من أصدقائى عندما أحتاج إلى مشورتهم ، أو مشاهدة صور أو قراءة شئ يفيدنى فى استيعاب السيناريو . كما يهمنى أن أعلم الظروف الإنتاجية التى سأعمل بها ، لأن ذلك يؤثر تماماً على سير العمل والجودة ، واضعاً فى الاعتبار الظروف المادية للمنتج والفيلم .

بعد جلوسى مع المخرج والمناقشة فى السيناريو ، بما فهمت وتخيلت ، يشاركنى المخرج التصور ، ليكون فى النهاية تصورنا معاً واحداً فى كل صغيرة وكبيرة فى الفيلم وفيما يخص الصورة . ويكاد فى أحيان كثيرة يتطابق تصورى وخيالى الضوئى تماماً مع ما

تخيلته بعد معاينة أماكن التصوير ، سواء الحقيقية أو المبنية داخل الاستوديو ، تتبلور بشكل نهائى الصور التى كانت متخيلة فى ذهنى ، منتظرة التنفيذ ، مع احتمالات تعديلات ممكن لظروف قاهرة أن تحدث .

ويمكن فى هذه المرحلة من الاستعداد للتصوير أن أراجع السيناريو أو بعض مشاهده مع نفسى ، ومن المهم جداً بالنسبة لى أن يكون السيناريو معى أثناء التصوير ، وأن أعرف مسبقاً ويومياً ما سنصوره ، حتى أحضر نفسى ومعداتى الخاصة الصغيرة من مرشحات وخلافه .

هذه هى خطواتى فى بدء التصوير فى أى فيلم كبير أو صغير ، وتكون غاية سعادتى حينما أحب الفيلم الذى أصوره ، وأن أعمل مع مخرج يستطيع أن يفجر طاقاتى الداخلية ، فى إبداع وابتكار صورة سينمائية موحية ، فهذه لذة لا يضاهيها أى شئ آخر . ولقد كنت محظوظاً أن عملت مع العديد من نوعية هؤلاء المخرجين .

وفى موقع التصوير أخذت شهرتى من أنى سريع فى بناء الضوء والصورة والحركة ، غير مكلف فى طلباتى بشكل مبالغ به ، وفى النهاية صورتى جيدة ، وبالطبع يرجع كل ذلك لثقتى فى نفسى وتخطيطى السابق للفيلم مع المخرج .

وأحب العمل مع مجموعة تحب بعضها ، محبة لعملها ، بهدف التفانى والإجادة ، ولقد عملت مع فنيى إضاءة ممتازين ، أمثال **عبده عبد الغنى وحسين الدكش وعبد العزيز وزغلول** ، واستمريت أعمل أكثر مع **فوزى لبيب** ، وهم تعلموا وتدرب أغلبهم فى ستوديو مصر بالماضى ، وكذلك مع العديد والعديد من فنيى الكاميرا (الميكانيست) أمثال : الزر وعائلته وحتى وأنا طالب بالمعهد ، وأبو الحسن ، وعبد الرازق ، وبدر وسالم والجابرى وهاشم حسين وعلى المجنون وعبد الغنى ومحمد مسلم ، ونخبة من الجيل الجديد والمساعدين الأكفاء .

وقيمة من تعمل معهم بحب ويكونون متفانين فى عملهم ، أنك تنجز بحبهم وإخلاصهم وفنهم الكثير فى وقت قليل ، وهو ما كنت أحرص عليه دائماً .

كان تعاملى معهم حباً حقيقياً مع جدية فى العمل ، ولا تهاون أو إهمال ، مادمت أقف على قدمى بينهم فى الموقع أفهم رجالى الذين بهم حققت كل إنجازاتى ، ولهم الشكر .

وعود إلى سؤالى . . . ماذا يمكن أن أضيفه من فيلم إلى آخر ؟ وبخاصة فى الإضاءة ، وهى لب موضوعنا الآن ؟

فى بعض المشاهد من أفلامى أجد نفسى قد دخلت فى النمطية الضوئية المتكررة ، لطبيعة الموضوع المكرر ، الذى يكون عادياً وليس بالجودة المرجوة ، ويحدث هذا مع



صورة ١١٢ – لقطة من فيلم « الشيطان يعظ » لفريد شوقي وتوفيق الدقن ، وواضح النهج الكلاسيكي في ملء الخلفية بالظلال ، وإن كانت مبررة في الفيلم .

بعض المخرجين متوسطي الموهبة ، ولكن مع المخرج الجيد والموضوع المميز ، يختلف ذلك تماماً ، حيث يكون تفكيرى أن أجعل الصورة تتكلم بصرياً .

وحين أبدأ في فرش الضوء بالموقع يثور بداخلي سؤالان ، الأول : ما واقع الضوء الحقيقي ؟ والسؤال الثاني : ماذا يمكنني أن أضيفه للخروج بصورة معبرة موحية وغير تقليدية من هذا الواقع المصدق ؟؟

وكثيراً ما أقرر التصرف بطريقة مختلفة في ضوء ما ، وذلك وليد لحظة تفكير في الموقع ، وبعيداً عن ما خططت له سابقاً ، ويكون الحوار بيني وبين المخرج مستمراً فيما أفكر وأقترح ومدى ملائمته لدراما الفيلم ، وأكره بشكل شديد أن تكون الصورة في أفلامي جميلة لمجرد الجمال ، ولكني أعشق أن تكون الصورة معبرة جميلة في المقام الأول .

وأستعمل كافة أحجام أجهزة الإضاءة الصغيرة والكبيرة المركزة والمنتشرة الخليط بين الأزرق والأحمر – سنعرف تفاصيل ذلك في الألوان – من المؤثرات الخاصة التي



صورة ١١٣ – لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لنادية الجندي وهي تفصيلة لنفس المشهد في الصورة رقم ٨١ ألوان .

توضع على اللمبات إلى المؤثرات التي توضع أمام عدسة الكاميرا ، وهدفي كما أوضح دائماً أن تعبر الصورة السينمائية قبل أن ينطق الحوار ، وتعزف الموسيقى .

وخلال هذا المشوار وجدت نفسي أتصرف في مشاهد ، سأعرض بعضاً منها شرحاً وبعضاً من صور ثابتة وجدت معي ، ففي فيلم « **بيت بلا حنان** » ، وهو أول أفلامي الروائية الملونة (صور عام ١٩٧٥) كان في السيناريو مشهد لصعود **نادية لطفي وسمير صبري** سلم المسكن على ضوء شمعة ، وأنا مصور جديد خبرتي محدودة ، ولا أعرف كيف أصنع ذلك التأثير بشكل متقن ، وخاصة أنى لن أحيد عن أن يكون التأثير محاكياً لجودة الواقع بشكل أساسي ، واطلعت على ما عندي من كتب متعددة في الإضاءة ، فلم أجد ما يرضيني إلا في كتاب مدير التصوير الإنجليزي المخضرم **فريدي يونج** Freddie Young ، والذي اشتريته من لندن عام ١٩٧٣ ، وفيه يتحدث عن تجاربه في التصوير ، ومن ضمن ذلك ، تأثير الشمعة المتحركة مع الأشخاص . ولقد نفذت ما قرأت بالمشهد بجودة وجمال متقن ، واعتبرت من يومها أن من يستطيع من مديري التصوير أن يضع خبرته بعد

زمن مكتوبة ، فإن ذلك سيفيد أجيالاً صاعدة ، وبشكل متحضر ، أو كما قال لى مرة الفنان الرائع **حسين بيكار** عندما ألفت كتاباً عن السينما وحيلها للأطفال : إن ذلك الذى تفعله هو « الصدقة الجارية » . المهم : علمت من كتاب يونج أن تأثير الشمعة ينفذ بكشافين ضوئيين صغيرين ، وليس مصدراً واحداً كما كنت أتخيل ، أو كما هو مشروح فى بعض الكتب الكلاسيكية مثل كتاب مدير التصوير الأمريكى **جون آلتون** John Alton (انظر صورة ٨٢ ألوان) .

ولقد صورت بعد ذلك مشاهد أخرى فى أفلام عديدة مستخدماً طريقة يونج ، الذى توفى من سنوات قليلة .

وأذكر تجربة أخرى فى فيلم « **الجاسوسة حكمت فهمى** » الذى كانت تدور أحداثه بالقاهرة إبان الحرب العالمية الثانية ، حيث كانت **نادية الجندى** ترقص فى ملهى ليلى ويُطفأ النور فى الملهى بسبب غارة جوية من الألمان ، وتسود الشاشة والممثلة فى مكانها ترقص ، كان مخرج الفيلم الأستاذ **حسام الدين مصطفى** ، وهذا الفيلم هو الوحيد الذى صورته له ، بخلاف فيلم « **الرصاصة لا تزال فى جيبى** » الذى عملت فيه مع مخرج المعارك الإيطالى فقط ، ولقد طلب منى الأستاذ حسام أن أتصرف ضوئياً عن طريق الشموع ، باستمرار للمشهد ، بحيث نستشعر أن الشموع فقط هى مصدر الإنارة ، وبالطبع كانت الأفلام ذات حساسية عالية - صور الفيلم عام ١٩٩٤ - ولقد وصف المخرج تصوره للمشهد بأن تكون زاوية الالتقاط مرتفعة موجهة إلى مكان الراقصة المظلم ، وبعدسة واسعة ، ثم يتقدم الجمهور من جميع الجهات فى شبه دائرة ، حاملاً الشموع ، وكلما اقتربوا من الراقصة فى المنتصف يزداد عليها ضوء الشموع ، ولقد نفذت ذلك المشهد مع ضوء الشموع بلمبة واحدة (بيبى) قوة ٢٥٠ وات ، بضوء بين الناعم والمركز ، وبلمسة لونية بها لون لهب الشموع ، واعتمدت فكرتى فى التنفيذ على تعليق اللمبة على ارتفاع شاهق فوق مكان الراقصة ونورها موجه اليها ، وبما أنها بعيدة عنها فلن يشعر الفيلم بضوئها الضعيف ، ثم بالتدريج أقربها عليها من أعلى مع تقدم الجماهير بالشموع ويزداد النور عليها وهى ترقص ، حتى يحيطون بها ، وتكون قوة اللمبة فى النهاية وكأنها نابعة من الشموع المحيطة بالراقصة . (انظر صورة ٨٣ ألوان) .

ودائماً أفكر فى السبيل الأمثل لاستعمال الضوء الذى سيلبى طلبى ، حتى إذا كان لمبة واحدة ، فليست المسألة عندى أبداً عدد اللمبات ، بقدر ما هى مكان اللمبات وهدفها .
وفى مواقف أخرى استعملت وسائل غريبة فى الضوء ، أذكر منها فى فيلم « **الغيرة القاتلة** » (صور عام ١٩٨١) وهو أول أفلام المخرج **عاطف الطيب** ، أنى لم أستعمل أية إضاءة فى

مشهد حجرة نوم **يحيى الفخرانى** وسعاد نصر بالفيلا فى العجمى ، واعتمدت على ضوء الشمس الساقط على أرضية الحجرة (البلاط) ، الذى أعطى الحجرة إضاءة بطريقة غريبة ، وكأن الضوء نابع من الأرض ، وكان ذلك صدفة وأعجبتنى لأنها ملائمة للمشهد ومعناه ، لأن الصديق كان يعمل ضد صديق عمره وبالتالى كان المشهد غير سوى به شئ من التوتر ، وأعجبنى استعمال هذا الضوء الأرضى .

وفى فيلم تسجيلى استعملت إضاءة الكلوبات فقط فى إنارة فصل المدرسة ليلاً ، وكان ذلك فى فيلم « **وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم** » عام ١٩٧٦ إخراج **داود عبد السيد** (انظر صور ١١٤ ، ١١٥) أو إنارتى لكوبرى امبابة بلمبات الكوارتز هالوجين الصغيرة ، والموضوعة على جوانب الكوبرى الحديدى ذى الشكل المميز ، فقد استعملت أكثر من ٨٥ لمبة قوة الواحدة ١٠٠٠ وات وكان ذلك فى فيلم « **استغاثة من العالم الآخر** » عام ١٩٨٤ ، إخراج **محمد حسيب** .

أو كإضاءة السفينة الضخمة وهى فى عرض البحر ليلاً فى فيلم « **جحيم تحت الماء** » عام ١٩٨٩ إخراج **نادر جلال** ، بنفس أسلوب اللمبات المتعددة الصغيرة ، التى يتجمع ضوءها فى النهاية ويعطينى ما أريد ، وكانت السفينة كلؤلؤة وسط البحر المظلم ليلاً .
وان اختلف اسلوبى فى تجميع الضوء هذا باللمبات الصغيرة فى إنارة السجن فى فيلم « البرئ » عام ١٩٨٦ ، إخراج **عاطف الطيب** إذ أن المكان سجن لقهر الفكر والحرية ، لذلك عملت على إنارة سوره من الخارج بنور واحد ، جعل السور مثل نصل حاد بين ما هو داخله وخارجه ، وجعلت الإضاءة فى أبراج الحراسة الأربعة بكشافات متحركة ، ترسل نورها يميناً ويساراً باحثة باستمرار ، وأعتقد أنى بهذا التصرف الضوئى عبرت عما أريد .
وفى العادة ، أنا لا أحبذ الإضاءة الآتية من أسفل إلا لغرض درامى ، واستعملتها حسبما أتذكر فى فيلم « **البيضة والحجر** » ١٩٩٠ ، إخراج **على عبد الخالق** ، فى حجرة الرجل المريض والدجال **أحمد زكى** يغنى له (الدربندوح) فقد أحسست أن هذا الضوء الآتى من أسفل والمضخم للظلال على الحوائط مع البخور وجو الدجل ، أحسست أنه أكثر فائدة للمشهد . (انظر صورة ٨٤ ألوان)

ومن المشاهد التى أحبها ونفذتها فى فيلم « **سواق الأتوبيس** » عام ١٩٨٣ وهو ثانى أفلام المخرج **عاطف الطيب** ، مشهد خروج **نور الشريف** ونزوله السلم ، من شقة والده **عماد حمدى** وتذكره لطفولته السعيدة فى جزء متداخل من المشهد فى لقطة واحدة ، فقط طلب منى عاطف أن يحمل المشهد هذه الحالة الفريدة بين الواقع الحالى وذكريات الماضى . وكان على أن أفكر فيما يمكن أن أفعله ، وبعد تفكير طلبت قطعة بمقاس معين





صورة ١١٤ ، صورة ١١٥ – لقطتان من الفيلم التسجيلي « وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم » إنتاج عام ١٩٧٦ ، مأخوذتان من الفيلم عن طريق الكمبيوتر ، ومضاءة بالكامل بمصابيح (الكلوبات) بالجاز ، الفيلم إخراج داود عبد السيد .

من زجاج شفاف سمك ٢ مم وعملت منها مرشحاً (فلتر) ، بعد رش منتصفه برذاذ من مادة بيضاء ضبابية خفيفة ، حتى يكون عندي مرشح يمكن التحكم به ، وطلبت دهان جزء من السلم باللون الأبيض . واقترح عاطف أن نضع في هذا الجزء المدهون عشاً لطائر حمام ، ونفذت اللقطة بإضاءة ناعمة منتشرة حتى لا أحصل على ظلال تضايقني في الجزء المدهون ، وحملت الكاميرا بيد واحدة للتصوير ، وباليد الأخرى وضعت المرشح الذي صنعته ملاصقاً العدسة ، من ناحية جزئه الشفاف ، وصورت خروج **نور الشريف** ونزوله طبيعياً بالجو الحقيقي ، ولكن عندما ينحرف على (البسطة) السفلية ويبدأ في دخول الجزء المدهون ، أكون أنا زحزحت المرشح ليكون الجزء المحمل بالرذاذ الأبيض قد غطى العدسة ، فنرى نور الشريف في المشهد نفسه في جو مثل الحلم يحيطه البياض والضبابية من المرشح ، وهذا بالطبع بالإضافة إلى مؤثر التمثيل والصوت ، وعندما يبدأ في نهاية (البسطة) للإنحراف مرة أخرى لتكملة نزوله إلى الشارع ، ليدخل في الجو الحقيقي الطبيعي وأكون أنا سحبت المرشح ليبقى الجزء الشفاف منه أمام العدسة ، ويعود المشهد إلى حالته الطبيعية حتى النهاية . لقطة مرت في ثوانٍ على الشاشة ، ولكنها أخذت فكراً وجهداً لتكون ممتعة في النهاية .

ومثل هذه التصرفات الضوئية الابتكارية ، تجدونها كثيرة في أفلامي وقد لا تسعفني ذاكرتي بها الآن ، ولكنني أتذكر مشهداً حيرني وأطار النوم من عيني ، وهو في فيلم « **الحب فوق هضبة الهرم** » ١٩٨٦ إخراج **عاطف الطيب** كذلك ، وهو مشهد تجول أحمد زكي وآثار الحكيم في سفح الهرم ليلاً ، فقد أتعبني منذ أن قرأته أول مرة في السيناريو ، لصعوبة تنفيذه ، بالأسلوب الواقعي الذي انتهجته في الفيلم عامة ، فإن هذه المنطقة تغوص في الظلام ويمارس فيها الشباب الحب بين الصخور وفي السيارات ، (انظر صورة ٨٥ ألوان) ، وقد جاءتني فكرة تنفيذ المشهد ، بدءاً من قرار الحبيبين الذهاب إلى الهرم ، وهما في ميدان التحرير ، حيث يكون جو الصورة غروبياً ، وعند مطلع الهرم أمام فندق ميناهاوس يصعدان لنرى الهرم سلويت– لاحظ الصورة رقم ٩٥ المنشورة في الكلام عن السلويت– وستكون النقلة الثالثة في الظلام ، الذي ستتم إنارته بحركة أنوار السيارات الصاعدة إلى هضبة الهرم ، فتغير جزءاً من المشهد وهي تتحرك ، وأحضرت حوالي إحدى عشر سيارة لذلك ، حتى يجلس الحبيبان على صخرة في أثناء حوارهما على أنهما في حجرة النوم ، ويبدآن في تبادل القبل ، ليتدخل فجأة ضوء قوي من سيارة الشرطة ويستمر حتى نهاية المشهد . فرحت جداً عندما توصلت إلى تنفيذ المشهد بهذه الطريقة التي أردت بها المحافظة على الأسلوب الواقعي الذي ميز الفيلم .



صورة ١١٦ - لقطة من فيلم « الشيطان يعظ » لنور الشريف ولنبيلة عبيد ، وإضاءة ذات موقف متأزم يلعب ظل حاجز الدرج دورا بارزا في إعطائه هذا الإحساس .

وأجد نفسي - حين أفكر في أسلوبي الضوئي - مشدوداً إلى الواقعية البصرية بالذات في الموضوعات الاجتماعية المعاصرة ، وكذلك أجنح بشكل ما إلى اتجاه من التعبيرية في الصورة كما أوضحت سابقاً ، ويكون ذلك بوعي أو بدون وعي ، وأذكر من تصرفاتي التعبيرية هذه ، مشهداً في فيلم « **التخشيبة** » ١٩٨٤ **لعاطف الطيب** ، وهو مشهد حجرة نوم الدكتورة (نبيلة عبيد) في منزل الزوجية ، بعد اتهام الشرطة لها في شرفها ، وهي الطبيبة المظلومة ، وقتها أحسست أن المشهد الخاص بها وهي جالسة لوحدها على طرف المخدع ، يجب أن تكون الصورة فيه معبرة بشكل ما ، فجعلت منظر الحجرة وما بها من صوان وحوائط - وكانت بلون فاتح - أكثر نصوعاً من مكان جلوسها على المخدع في أمامية الصورة ، وجعلتها في الظل قليلاً ، حتى تكون هذه الظلية المتناقضة مع الخلفية الناصعة ، مساعدة في إعطاء شعورها الدفين بالظلم ، وللأسف هوجمت منها ، ومن بعض النقاد لما فعلت ولم يفهموه ، وعندما شرحت لهم هدفي ، قالوا إن الجمهور لن يفهم ما تريد !! فهو لم يتعود على ذلك !! ولكني مؤمن بأنه يجب أن يبدأ واحد على

الأقل ، في التعود على تذوق الصورة بما تحمله من إيحاءات ، حيث أن الصورة في السينما المصرية في كثير من الأحيان تفتقد المعنى ومملة إلا من صفوة قليلة من الفنانين .

ومن هذه التعبيرية في منهجي تجدني مثلاً في فيلم « **الشيطان يعظ** » ١٩٨١ إخراج أشرف فهمي ، استغل ظلال وتقطيعات سور السلم بين **نور الشريف** و**نبيلة عبيد** ، تعبيراً عن ترددهما في اتخاذ قرار الهروب معاً ، (انظر صورة ١١٦) أو في فيلم « **البريء** » في أثناء دخول المأمور محمود عبد العزيز مع زبانيته على السجين الوافد الجديد الطالب **ممدوح عبد العليم** ، والمجند بلدياته **أحمد زكي** ، في تناقض ضوئي واضح بين المأمور وزبانيته بإضاءة حادة قاسية وظلال على جزء من الوجه ، وبين أحمد زكي وممدوح عبد العليم ، في إضاءة صريحة يغلب عليها البياض والشفافية ، حتى يلقى عليهم بالثعابين السامة ، ويبدأ صراع أحمد زكي معها ، ويقترب المشهد من ذروته لتقطع الظلال وخيالات قضبان السجن على وجهه وجسده ، (انظر صورة ٨٦ ألوان) .

أو تلك التعبيرية في إضاءة الضحايا الأربعة في قفص الاتهام بالمحكمة في فيلم « **ملف في الآداب** » فأضأت الأربعة بضوء زائد عن باقي الموجودين في القفص ، ونبعت فكرتي من أنهم يقتربون من ظلم الملائكة ، إذا صح هذا التعبير ، وكنت متأثراً بأساليب رسامي عصر النهضة باستخدامهم تلك الهالات والشفافية في صورهم (انظر صورة ٨٧ ألوان) .

وأتذكر أنه في فيلم « **كتيبة الإعدام** » ١٩٨٩ **لعاطف الطيب كذلك** ، أنني جعلت من مجلة في يد **نور الشريف** مصدراً للضوء ، **ولقد** أتت الفكرة لحظية ، حين كنت أضبط الإضاءة على المشهد ، وفي نفس الوقت كان المخرج يقوم بعمل بروفات مع الممثلين ، وكنت ضبطت زاوية نور الشريف ، والعمل جارٍ على ضبط زاوية **معالي زايد** ، وكان نور الشريف بالمشهد يعرض عليها صورة منشورة في إحدى المجلات لزوجته السابقة ، فانعكس الضوء من المجلة على وجه معالي زايد قبل أن أضبط إضاءتها ، وأعجبني التأثير ، ووجدت أنه مناسب في كشف الحقيقة ، وأنه الخطوة الأولى في تتبع المجرم الحقيقي ، واقترحت على عاطف تصرفي الضوئي الجديد ، فرحب به بنظرته الفنية المميزة (انظر صورة ٨٨ ألوان) .

وأذكر أني أول من استغل أشعة الليزر في التصوير السينمائي ، وذلك في فيلم « **البيضة والحجر** » ١٩٩٠ ، إذ كان منتج الفيلم **مدحت الشريف** قد أحضر جهازاً اشعاعياً لليزر ليستغله على مسرحه في الروضة ، فأقمنا له ديكوراً خاصاً في الاستوديو وهو حجرة مكتب الدجال **أحمد زكي** ، ووضعنا حول مكان جلوسه ومكتبه شاريو دائرياً ، وكانت اللقطة بأن يلف الشاريو حول المكتب ومعه أحد زبائنه ، وكانت الأشعة المتعددة تنتشر في

اللقطة بشكل مذهل تتحرك فى كل مكان وتدخل العدسة ، وكان مشهداً غريباً مع الليزر . (انظر صورة ٨٩ ألوان)

كما استعملت الدخان فى لقطات كثيرة لخلفيات درامية ، أو استعراضية ، وأذكر منها مثلاً فيلم « **عمر ٢٠٠٠** » عام ٢٠٠٠ إخراج **أحمد عاطف** ، فى طقوس مغارة عبدة الشيطان فأعطانى ذلك الإحساس الشاذ الغريب للمكان . (انظر صورة ٩٠ ألوان)

إن تشكيل مفردات الضوء هو أهم عنصر تشكيلى للصورة السينمائية بيد مدير التصوير ، ومن خلاله يبدو نبوغه أو حالته العادية أو ضعفه ، ولقد حاولت ذلك بقدر ما أستطيع وأملك من رؤية ، وتعلمت من أساتذة عظام مصريين وأجانب ... ومازلت أتعلم .

وأجد فى الكثير من تصرفاتى الضوئية ، إمتداداً لجذورى الأولى وعملى على تطويرها أولاً بأول ، وربما كان أهم ما حاولت أن أضعه على الشاشة دائماً ، هو روح التعبير فى المشاهد ، التى أحياناً تمر مر الكرام ولا يشعر بها أحد ، وأحياناً يشعر بها المشاهدون والنقاد ، وهذا يرضينى . فى إحدى المرات استخدمت ضوء الفجر فى لقاء الأعداء بين المقابر ، كرمزية لزرقة الموت والصراعات البائدة ، فى فيلم « **الشيطان يعظ** » بين **فريد شوقى وعادل أدهم** ، تكلم عنه بهذا المعنى وشعر به الناقد الصديق سمير فريد ، ومرة أخرى استعملت لأول مرة بمصر العدسات النصف بؤرية ، لضبط المسافات القريبة والبعيدة ، فى الفيلم نفسه وهذه العدسات مستعملة من عام ١٩٤١ فى فيلم « **المواطن كين** » ، فالتقط هذا الاستعمال الغريب الكاتب الصحفى **ضياء الدين بيبرس** وكتب فى مجلة الكواكب بتاريخ ٧/ ٧/ ١٩٨١ « ترك العدسة تملأ الشاشة بوجوههم لتشى بكبرياء ، بلا خوف بأدق مشاعرهم ، والحق أن فيلم « الشيطان يعظ » هو أكثر الأفلام المصرية التى رأيتها فى حياتى استعانة باللقطات المكبرة (الكلوزات) التى تملأ الشاشة » .

١٨ - إضاءة لمبات الفلورسنت

فى القليل من المشاهد السينمائية اعتمدت على مجموعة اللمبات الفلورسنت فى التصوير ، فإذا كان المكان حقيقياً مثل صالة تحرير فى جريدة ، أو بهو فى مكان عام ، أو ممرات فى مستشفى أو مبنى إدارى ، وشدة نور هذه اللمبات كاف للتصوير . بعد تغيير لونها بمرشح خاص ليلائم الفيلم بالكاميرا ، وتكون الحاجة إليها كجزء من واقعية المكان

وكثرتها ، ومن الصعب التخلص منها ، ومن ميزات هذه الإضاءة أنها ذات ضوء منتشر ناعم .

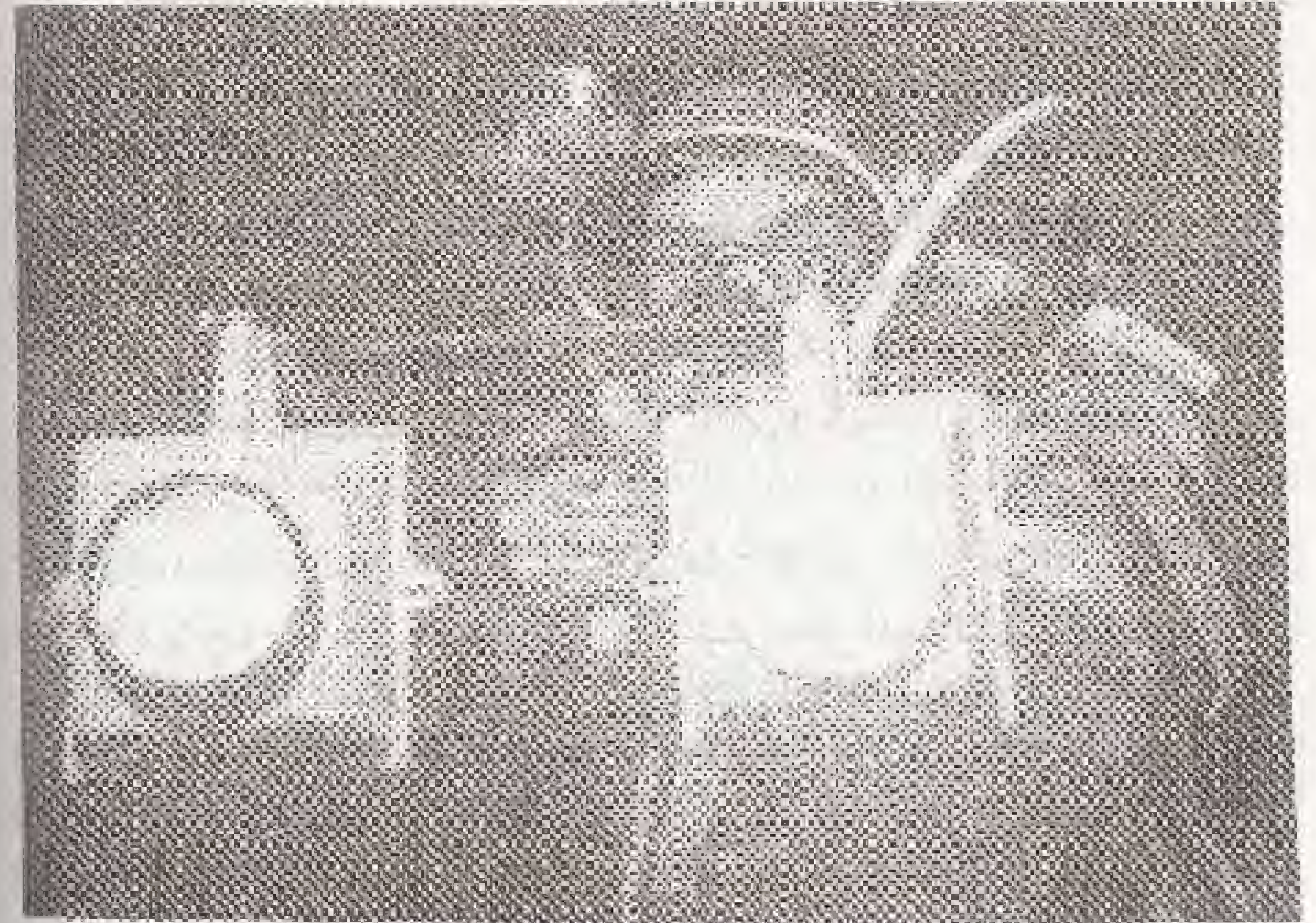
ويوجد منها نوع يعطى إضاءة دافئة حمراء قليلاً ، وهى مستعملة قليلاً فى بلادنا ، ولكن أغلب إضاءة لمبات الفلورسنت زرقاء تحت درجة حرارة ٥٥٠٠ كلفين kelvin

١٩ - الإضاءة تحت الماء

الإضاءة تحت الماء تنقسم- كمثيلاتها على الأرض- إلى إضاءة طبيعية وإضاءة صناعية ، والضوء الطبيعى هو ضوء النهار ، حيث تتخلل أشعة الشمس الطبقات العلوية من الماء وتصل إلى أعماق معقولة ، وتقل شدتها كلما زاد العمق . ويمكن تقوية ضوء النهار تحت الماء بعواكس عبارة عن مرآة مساحتها متر فى متر وتكون جيدة فى الأمتار العشرة الأولى من الأعماق ، وهو عمق مناسب للتصوير تحت الماء ، حيث ستكون ألوان الكائنات وكل شئ جيدة ، بدون الاعتماد إلا على ضوء الشمس والنهار .

والوسط التحت مائى فى البحار بالذات ، يعانى من ظواهر طبيعية تقلل من جودة الصورة والإضاءة ، مثل الإمتصاص الطيفى للألوان حيث تعمل طبقات الماء كمرشح للألوان كلما زاد العمق ، وكذلك الإنكسار . فإن الضوء ينكسر بزاوية حادة فى الوسط الأكثر كثافة ، ويعزى انكسار الضوء إلى اختلاف سرعته فى هذين الوسطين ، كما يعانى من الانعكاس المستمر بنسبة كبيرة . ويزداد هذا الانعكاس بزيادة حركة ماء البحر ويقل بسكون حركته ، كما أن الوسط المائى يساعد على انتشار الضوء فيه ، وبالتالى ستكون طبيعة الإضاءة تحت الماء منتشرة بالضرورة ، وتعمل جميع الظواهر السابقة على تشتيت نسبة كبيرة من الضوء الطبيعى تحت الماء ، وتزيد نسبة التشتيت إذا كان هناك عوالق فى الماء فى موسم التكاثر بالربيع .

أما الإضاءة الصناعية فهى إما عن طريق بطاريات قوية ، أو إضاءة تعمل بمولدات من السطح بتيار كهربى .D.C، أو عن طريق مشاعل متوهجة تحت الماء تعمل باشتعال الماغنيسيوم . ويجب فى الإضاءة السينمائية تحت الماء أن نحترس فى توجيه الضوء الأمامى بالنظرية الفوتوغرافية السابق شرحها ، حيث أن ذلك سيجعل الصورة رديئة للغاية لانعكاس الضوء من آلاف العوالق الدقيقة (البلانكتون) فى الماء . وأفضل سبل الإضاءة تحت الماء أن يكون توجيه الكشافات جانبياً أكثر ، ومن المهم إضاءة الوجوه تحت الماء حتى لا تظهر زرقاء مثل وجوه الموتى .



صورة ١١٧ المؤلف حاملاً إضاءة صناعية تحت الماء في التجهيز لتصوير أحد اللقطات .

ولقد حاولت في الغوص الليلي أثناء تصوير مشهد تحت الماء ليلاً في فيلم « جحيم تحت الماء » ١٩٨٩ إخراج نادر جلال ، أن أوزع الإضاءة في أثناء تقدم الغواص بين الصخور ليصل إلى صندوق الألماس ، وإن كنت فعلت ذلك بتواضع خبرتي أيامها تحت الماء ، حيث كنت متأثراً بعمل وفكر التصوير الأرضي - إذا صح هذا التعبير - ووضعت إضاءة خلفية بزاوية منخفضة ، وتقدم الغطاس من خلالها مشعلاً بطاريته ، فأعطتني تأثيراً فرحت به ولم يلاحظ الضوء الصناعي المستعمل من الخلفية ، لكل العوامل التي ذكرتها من قبل .

وعموماً ، لمعلومات أوفر أرجو الرجوع إلى كتابي « التصوير السينمائي تحت الماء » طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٦ (انظر صورة ١١٧)

الباب الثاني

في الألوان

• ربما لم يحظ شئ باهتمامي الشديد ، مثلما حظيت قضية الألوان واستخدامها السينمائي في وجداني ، وعاصرت ما يمكن أن نطلق عليه تطور مفهوم استخدام اللون درامياً في الأفلام ، في العقدين السادس والسابع من القرن الماضي . وكتبت العديد من المقالات أستكشف وأحلل ذلك ، وبالرغم من هذا الاهتمام المبكر ، إلا أنني لم أستطع أن أصنع في أفلامي حقاً ما أؤمن به ، وأحيه لونياً في السينما ، إلا بشكل محدود للغاية ، وفي شذرات هنا وهناك وفي بعض من أفلامي ، ومع القليل من المخرجين ، حين أجد فرصة لاستخدام اللون بشكل ما درامياً مع الحدث ، ولقد سببت لي هذه التصرفات مشاكل ، سواء مع المعمل أو المنتج ، وكذلك مع بعض من المخرجين محدودي الثقافة ، وكان الجهل البصري والتشكيلي عدوي في تجاربي اللونية هذه .

والحقيقة التي يجب مواجهتها بشجاعة أننا في مجتمعنا : تربينا وتعودنا وتثقفنا على القراءة والسماع (الحوار والقصص) ، ولم نتربَّ بجانب ذلك على ثقافة الرؤية .

ثقافة الرؤيا يجب أن تبدأ من إحساسنا بجمال الأشياء حولنا ، الخضرة . . والشجرة . . والزهرة . . والشارع . . والرصيف . . والمباني . . والنهر . . والصحراء . . الحياة نفسها بجمالها وألوانها .

وإذا أهدرنا قيم الجمال حولنا في كل شئ . . فماذا نرى ؟؟

وثقافة الرؤية أو العين من أهم الأسس التي تشكل حب وولع الإنسان بمجتمعه ، وتعمل على سمو روحه ونضج عقله ، بجانب باقي الأسس والروافد ، فالإنسان ترى عينه من مولده إلى مماته . . ويتعلم من هذه الرؤية الكثير .

فمن المهم أن ننشئ أجيالنا ومن الآن ، ونعلمهم مع قيم الحياة والدين والسلوك والذوق ، كيف يتذوقون ويحبون الجمال ويحترمونه ، وهذا لن يحدث إلا حين نضع مناهج جدية صارمة نغرس بها هذا في أبنائنا من الصغر . . . وأتمنى أن يحدث . . والله على كل شئ قدير . أتذكر في طفولتي أنني كنت مبهوراً بموسيقى وزى الحرس الملكي ، أثناء عزفهم أمام منزلنا بميدان عابدين (الجمهورية حالياً) ، وبذلك الممشوق القوام متقدم الصفوف ضابط الإيقاع الذي يقذف (دبوسه) إلى عنان السماء ويلتقطه مرة أخرى ، وكنت أنتظر كطفل أن يخطئ مرة . . . ولكنه لم يخطئ أبداً ، كنت أحلم أن أكون

مثله يوماً ، الميدان ينظف ويرش بالماء يومياً ، وفى ساعة الغروب يأتى ذلك الرجل بعصاه الطويلة ، ليشعل مصابيح الغاز فى الميدان ، والمواجه لشرفتنا ، وأراقب هذه الشعلة وهى بالتدريج تحيل هجوم ظلمة الليل إلى نور ، ذكريات تمر سريعة متقطعة أحاول أن أعلم منها ما الذى شد انتباهى للجمال وتذوقه منذ طفولتى . . . لأتأكد أن الجو المحيط بى كان له دخل كبير جداً فى ذلك .

ومن ضمن هذه الذكريات اللونية – إذا صح قول هذا – ذلك الموكب الملكى بالعربات التى تجرها الخيول بلونيها الأحمر والأسود وهى متوجهة إلى البرلمان ، أو نزهة يوم الجمعة إلى حديقة الأندلس أو حديقة الحيوان التى كانت تمتاز بطرقات مرصوفة بالزلط الملون بأشكال متداخلة زخرفية جميلة ، ولا أعلم ماذا حدث لهذه الطرقات ، فلم أجدها عندما ذهبت مع حفيدتى منذ سنوات ، ولتدخل حياتى مرحلة البهجة اللونية فى الأفلام . . كما أسميها أنا ، وهذا الكم الهائل من الأفلام الاستعراضية الملونة لفريد أستير وجين كيلى وبوب هوب وإستر وليامز ، نشاهدهم فى دور العرض المحيطة بحينا : ستراند وبارادى وكرنك وركس وسان جيمس والكورسال وهى كلها دور سينما صيفية ، بخلاف دور السينما الأخرى .

ثم تأتى الرحلات المدرسية التى كان الاهتمام بها عظيماً ، فقد كانت مدرستى « الناصرية » فى حى معروف وأتذكر رحلة المتحف المصرى ، كان ذلك فى حوالى عام ١٩٥١ ، لم تكن الرحلات لعباً وتهريجاً وإن كان ذلك موجوداً ، بل كانت نوعاً من التثقيف ، وعلق فى ذهنى من هذه الرحلة ذلك الكم الهائل من الذهب فى آثار توت عنخ آمون ، وإن كنت قد انتبهت بشكل ما للتاريخ . . . ذكريات كثيرة لا تحصى . !!

ولكن وعيى بقضية اللون فى الأفلام جاء بعد ذلك بسنوات عديدة ، عندما بدأت أهتم بالسينما كفن ، وأتذوق وأناقش الأفلام مع الزملاء والأصدقاء بجمعية الفيلم التى انضممت إليها فى أوائل العقد السادس . . وهذه المناقشات والمشاهدات أوصلتنى إلى أهمية الفنون الأخرى . . ومن أهمها الفن التشكيلى .

ماذا أحببت يا ترى فى الألوان السينمائية ؟؟ أنا أؤمن بأن اللون فى الأفلام بجانب أنه واقع حى تسجيلى ، إلا أنه كذلك يمكن أن نتدخل به كمفردات لونية تساعد وتدلل على أشياء حسية فى المشهد السينمائى ، هذا الحس بطريقة لا شعورية يساعد الدراما المرئية ، وهذا ما أحببته فى الألوان سينمائياً . كما فى الفن التشكيلى ، فإن عمل ورؤية الفنان الذاتية ، هى ما يظهر على اللوحة ، بعدما شكلها وجدانه وعقله وأحاسيسه ، لنتلقاها نحن كمشاهدين ، بالقبول والاستحسان أو الرفض . إن رؤيتى لقضية وقيمة الألوان فى السينما

وفى عقلى شبيهة بمنطق الفنان التشكيلى ، مع عدم إغفال باقى عناصر تصنيع الصورة فى السينما ، ما أحبه وأؤمن به عبرت عنه كتابة فى مرحلة تكوُّنى الفنى ، قبل أن أمارس التصوير كمحترف ، وربما عرض بعض من عناوين هذه المقالات يعطى فكرة عن ذلك : « قضية اللون والسينما » و« الألوان فى فيلم **الخيول النارية** » و« الألوان فى **فيلم تكبير** » و« الألوان عند **كلود ليلوش** » و« الأسلوب السينمائى فى تقديم الأغنية » و« عن قصة الحى الغربى » و« **انفجار** » و« **سينما الشباب والجوائز العالمية** » و« **الألوان والفيلم المصرى** » ، وهذه المقالات نشرت فى نشرات جمعية الفيلم ونادى السينما ومجلة الكواكب ومجلة السينما والمسرح فى الفترة بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٧٠ كان هدفى أن أبين للقارئ ولنفسى مدى التطور الذى كان يحدث وقتئذ فى بلورة قيمة ومعنى الألوان سينمائياً ، حيث وجدت الألوان مكانها دراميا بالكامل فى الأفلام ، وإن كان هذا لم يحظ بنفس الاهتمام عندنا . ولقد أصبحت الآن الألوان فى الأفلام العالمية ذات مستوى رفيع الإبداع ، ولا تدخل فقط فيما حللته مقالاتى بالماضى ، بل لها استخدامات واتجاهات عديدة ومختلفة ، أوضحتها بالتفصيل فى مؤلفى السابق « **اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية** » الصادر عن مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٣ ، ولا داعى لتكرارها مرة أخرى .

ماذا فعلت أنا كمدير تصوير متحمس لقيمة الألوان فى أفلامى ؟ مع واقع سينمائى مصرى محدود ، وسينما لا تؤمن بالتجديد والتطوير إلا بشق الأنفس ، تندرج تجاربى ومحاولاتى تحت ثلاثة عناوين ، وهى :

١ – التصادم مع الواقع التقنى والفنى . ٢ – احتياجات لونية .

٣ – العمل على مرجعية تشكيلية .

وأحب أن أؤكد أنه ليس عندنا تطور حقيقى ملحوظ فى قيمة الألوان فى السينما ، وبشكل يجعل التغير وارداً ، ولكن ربما لا يمكن أن أهمل ذلك الاستخدام الأكثر جمالاً ونضجاً فى استخدام الألوان فى أغانى الفيديو كليب ، وربما يرجع ذلك إلى أنها أغانٍ صغيرة ، ويتم تشكيل ألوانها بعد ذلك فى عملية المونتاج الالكترونى ، ولكنها تفعل شيئاً ما على الأقل فى الماء الراكد ، وربما هذا يؤدى إلى تطور الألوان فى أفلامنا مستقبلاً .

١ – التصادم مع الواقع التقنى والفنى

● الواقع المؤلم الحقيقى الذى واجهته فى بداية عملى كمدير تصوير جديد أنا وجميع

الزملاء ، وواقع المعمل السينمائى الملون عندنا ، فإن عدم انضباط معايير الجودة جعل من المعمل بالنسبة لأى مدير تصوير كابوساً مستمراً فى كل فيلم يصوره ، فلا تصحيح للألوان جيد ، بل العكس مسحات لونية غير مرغوبة ومستمرة ، لا طبع للنسخ بعد التصحيح قياسى ، كل نسخة بظروف مختلفة عن الأخرى ، كيماويات درجة ثالثة - للظروف السياسية - واستهلاكها فى التشغيل أكثر مما يجب ، مما يسبب مسحات صبغية على النسخ الملونة ، وأعطال ميكانيكية دائمة فى التشغيل ، زد على ذلك إهمال العاملين فى سلوكهم العام ، فلا مانع من أكل سندوتش فول أثناء طبع النسخ ، وما سيسببه من عدم نظافة النيجاتيف والبوزيتيف ، أو ترك آلة التحميض والذهاب للبوفيه لشرب الشاى مادامت هذه الآلات تعمل لوحدها ، فإذا حدث عطل مفاجئ ، يكون المسئول عن الآلة فى البوفيه ، فيدمر النيجاتيف المصور ، الذى بذلنا فيه جهداً لأيام فى العمل . . وهكذا ظروف قاسية جداً بالنسبة لصناعة تجارية ناجحة ، وفن كان يجب أن يعامل فى جميع المستويات التى مرت بها صناعة السينما بمصر ، بنظرة أفضل .

والحقيقة ، بذلت محاولات جادة مع عدة مسئولين وبالذات أيام القطاع العام للسينما ، للإصلاح والانضباط ، وكان ذروتها افتتاح المعمل الجديد فى مدينة السينما عام ١٩٨٩ باسم (معمل ستوديو مصر الجديد) ، وبدأ معملاً متطوراً عن كل ماسبق ، إلا أنه بالتدريج لحق بإهمالات الماضى .

حتى أنه للأسف منذ أكثر من سبع سنوات وحتى الآن يتم طبع نسخ الأفلام المصرية بالخارج ، وبخاصة فى أوروبا ، وعندما ارتفع فجأة اليورو والدولار فى يناير ٢٠٠٣ ، أرسلت الأفلام لتطبع فى الهند وتركيا وغيرهما ، ولقد أظهرت هذه المعامل الأجنبية الصورة الملونة لمدير التصوير المصرى فى أبهى حالاتها بعد ما كانت ضائعة فى المعمل المصرى .

وتكمن أهمية المعمل السينمائى لمدير التصوير ، فى أن المعمل مسئول عن إظهار كل ما صنعه وتخيله وجسمه بإبداعه ، وأصبحت محبوسة داخل الفيلم كصورة كامنة لم تظهر بعد ، إلا من خلال عمليات تشغيل فنية متسلسلة بالمعمل ، ولهذا فإن وجود معمل جيد شئ مهم ، وفى مصر ، يقف مدير التصوير على حد السيف فى عمل المعمل المصرى ، أما فى الخارج فقضية المعمل الجيد محسومة ومنتهية تماماً منذ سنوات .

والتصحيح اللونى للصورة من أهم وظائف المعمل ، لاختلاف ظروف التصوير من ساعة لأخرى نهاراً ، أو من ديكور إلى آخر ، وضبط هذا الاتزان يجب أن يكون مقبولاً ، وكان يتم فى أفلامى الأولى سواء تسجيلية أو روائية يدوياً وتحت رحمة نظرة المصحح ،

وكان هناك أيامها مفهوم سائد ، أن تعطى الصورة زيادة فى الأحمر لدلالات جمالية ، وكنت أعارض ذلك فى أفلامى وأنا مصور جديد ، وأدخل فى صراع لأفرض ألوانى على الفيلم ، الذى كنت فيه أستبعد سيطرة هذه الزيادة الحمراء ، وكان ذلك يسبب لى صداعاً إضافياً فى المعمل .

وربما من سرد هذا الموقف يقف القارئ على مدى المعاناة التى كان يلاقيها مديرو التصوير فى المعمل ، فقد ذهب أحد الزملاء إلى المعمل شاهراً مسدسه ، طالباً تنفيذ أوامره بدون تدخل فنى جاهل من بعض العاملين ، أرأيتم إلى أى حد وصلت الأمور !!

وأذكر حين عرض فيلم « **طائر على الطريق** » فى مهرجان مونتريال بكندا فى صيف عام ١٩٨١ ، أن قوبلت النسخة المعروضة - وهى أفضل بكثير مما يخرجه المعمل - باستهجان لرداءة الطبع ، وحدث نفس الشئ مع فيلم « **الحب فوق هضبة الهرم** » عندما عرض عام ١٩٨٤ حسب ما أتذكر فى مهرجان كان بفرنسا فى أسبوع المخرجين ، كما ذكر لى المخرج عاطف الطيب ، أما فى مونتريال فقد كنت موجوداً أنا والمخرج محمد خان .

وحتى بعد وصول أجهزة متقدمة للتصحيح بعد ذلك ، كانت تحتاج لصيانة مستمرة ، وللأسف لا تتوافر عندنا ، ويستعان فى كثير من الأحيان بخبراء من الخارج للضبط ، إلا أن سوء التشغيل كان يؤدى إلى تخريبها مرة أخرى . . وهكذا .

والغريب الآن هو ما يحدث فى المعمل تحت إدارته الجديدة ، حيث تتوالى عليه الأجهزة الجديدة وكأنها هى التى ستصلح الحال ، والمطلوب أن نضع خطة لرفع كفاءة العاملين مع الأجهزة بشكل يجعل عملية التشغيل ذات جودة قياسية بالدرجة الأولى ، ولا يهمنا إن كانت الحوائط مجلدة بالخشب الجميل من عدمه .

وأنوه أننا فى عصر مختلف ، أصبحنا فى زمن تكنولوجى متغير فى صنع الصورة ، التى تعتمد أكثر الآن وبسرعة على البناء الرقمى (الديجيتال) فى كل شئ ، وما هى إلا سنوات قليلة ، وأقرب مما يتصور الكثيرون ، ليكون التصوير السينمائى والمونتاج والعرض عن طريق الاسطوانات بالليزر الرقمى ، ولن يبقى للمعمل السينمائى ، إلا الدور التاريخى وطبعه للأفلام القديمة لتنقل إلى اسطوانات رقمية ، وستنتهى تماماً قيمته المادية والفنية التى اكتسبها فى الماضى فى طبع النسخ وتحميضها ، وهذا ليس كلامى ، بل هو رأى الدراسات المستقبلية التى حدثت فى هوليوود نفسها بحلول عام ٢٠٠٠ ، ومن قلعة صناعة الخيال فى العالم .

● ومن ضمن ما صدمنى فى بداية حياتى العملية فى التصوير السينمائى ، الفيلم الخام الملون ، ففى أول أفلامى كمحترف وكان ذلك فى عام ١٩٧٠ ، تبنانى الفنان شادى

عبد السلام مدير المركز التجريبي التابع للمركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة ، الذي يديره الفنان والكاتب **حسن فؤاد** ، حيث أنشأته وزارة الثقافة للنهوض بالفيلم التسجيلي والقصير والأفلام المتحركة والعرائس وجلبت له الخبراء من الخارج لتدريب العاملين ، وكان ذلك في عهد الدكتور **ثروت عكاشة** وزيراً للثقافة . وكنت مازلت طالباً بالعام الثالث بالمعهد ، كان الفيلم إخراج **أحمد متولى** - المونتير المشهور بعد ذلك - وعن صناعة الزجاج الملون اليدوى بطريقة النفخ القديمة ، كانت الظروف السياسية التي تمر بها بلادنا عقب نكسة عام ١٩٦٧ ، قد جعلتنا نستورد أفلاماً خاماً من ألمانيا الشرقية وقتها ماركة أرفو ORWO ، وهو خام ملون أصلاً ماركة أجفا AGFA الألماني الذي أصبح بعد هزيمة ألمانيا النازية في الحرب العالمية الثانية يصنع في ألمانيا الغربية بنفس اسمه القديم وفي ألمانيا الشرقية باسمه الجديد أرفو ، وكان القطاع العام وقتها هو المستورد الوحيد لهذا الخام الملون .

ما حدث لى في هذا الفيلم يفوق الخيال ، ويمكن أن يعقّد ويهزم أى مصور جديد شاب ، فأول العقبات التي واجهتني ، الهجوم الشديد بالشكاوى المكتوبة من الزملاء المصورين الذين تخرجوا قبلي في المعهد ضد الأستاذ شادي وضدي ، وكان لب الشكوى كيف يستعان بطالب لم يتخرج بعد في تصوير فيلم للمحترفين ، ومن ناحية المنطق لهم كل الحق في كل ذلك ، ولكن من الناحية الفنية رد عليهم الأستاذ شادي ، بأنه يدير مركزاً تجريبياً وأن من حقه أن يعطى فرصاً لمن يراهم واعدين في تخصصاتهم ، ومرت أول عقبة .

وكمصور جديد ، صورت ، اختباراتي على علبة من الخام الملون وبشكل أكاديمي ، وعرفت مزايا الخام وعيوبه ، وحساسيته الطيفية للألوان والضوء ، وبدأنا التصوير في ورشة زجاج في حي الحسينية ، وأنهينا الفيلم في عدد محدود من الأيام ، ليخبرنا المعمل بأن هناك علباً من المصورة لم تشعر بالضوء تماماً ، وعلباً أخرى شعرت بالتعريض قليلاً وبعض العلب جيدة ، كارثة ما بعدها كارثة ، وبالذات لي !! وبدأت أبحث عن السبب ، وانتابني عدم الثقة في النفس ، بالرغم من كوني متأكداً تماماً من اختباراتي المسجلة عندي للخام ، ماذا حدث ؟ وقمت بعمل اختبارات على العلب المتبقية من التصوير ، لأكتشف أن كل علبة لها حساسية ضوئية مختلفة ، وأن سبب ذلك هو التخزين السيئ للخام في مخازن القطاع العام ، بالرغم من أن كل العلب تحمل رقم تشغيل واحد في المصنع . وأهمية رقم التشغيل .EMULSION NO أن يعرف المصور أن تصنيع الخام تم في ظروف قياسية واحدة في طبقته الحساسة .

وعندما عرفت السبب استرحت ، وزادت ثقتي في نفسي وقدراتي العلمية ، واستطعت أن أتخطى هذه الكبوة بسرعة ، بالرغم من نسج الإشاعات المغرضة لتدميري مهنياً . . ولم يكتمل الفيلم ليومنا هذا .

أما فيلمي الملون الثاني فكان على نفس النوعية من الخام ، بعدما عرفت عيوب كل علبة منفردة مع الفنان الصديق المخرج **أحمد راشد** وكان عام ١٩٧٢ بعد تخرجي من المعهد ، باسم « **كهربة الريف** » ، ولقد كنت أعرض بعض العلب في التصوير وتحت سمائنا الساطعة بفتحة عدسة مقدارها ٥,٦ لبطء حساسيته .

والحمد لله لم يستمر الوضع طويلاً ، حيث اختلفت الظروف السياسية والاقتصادية ، ونشطت شركة كوداك بمصر وتم استيراد خامات إيستمان الملونة ، وكان فيلمي الملون الثالث ، مصوراً بهذا الخام وهو مع نفس المخرج باسم « **رحلة سلام** » عام ١٩٧٣ ، وتم تصويره بالكامل بالخارج في أوروبا .

وعملت في أزمنة مختلفة بأنواع أخرى من الخامات الملونة ، وفي ظروف أعرضها سريعاً ، فمع الاستعداد لتصوير الفيلم الروائي « **سواق الأتوبيس** » عام ١٩٨٢ ، كان منتج الفيلم الأستاذ **صبحي إمام** قد تلقى اتصالاً من صديقه مدير معمل ستوديو مصر سابقاً الأستاذ أحمد صبري ، ليعلمه بأنه يعمل حالياً مديراً لتسويق أفلام وخامات فوجي FUJI اليابانية ، وأن سعر علبة الخام الملون السينمائي تقل عن مثيلتها من إيستمان كوداك بحوالي ١٢٥ جنيهاً حسب ما أذكر ، وحين طلب مني الأستاذ صبحي المشورة لأن ذلك سيفرق معه في تكاليف ميزانية الفيلم ، طلبت منه أن يحضر لي علبة خام ، لأقوم باختباراتي عليها ، حتى أكوّن رأياً ، وكنت أعلم من مطالعاتي في المجلات المتخصصة ، أن أفلام فوجي حصلت على الأوسكار - جائزة الأكاديمية الأمريكية للعلوم وفنون السينما - عن تصنيعها فيلماً خاماً جديداً ملوناً ذا حساسية أكثر وبجودة أكبر ، وكان ذلك في عام ١٩٨١ ، وبعد اختباراتي ، قررت أن أصور الفيلم بهذا الخام ، وكذلك أفلاماً كثيرة بعد ذلك لي ولغيري من الزملاء ، وأصبح لهذا الخام الملون سوق كبيرة بمصر ، وكان فيلم « **سواق الأتوبيس** » أول الأفلام التي صورت بهذا الخام بمصر .

أما بالنسبة للخام الملون أجفا ، فقد طورت شركة أجفا خاماً جديداً لها عام ١٩٩٢ ، ودعت مجموعة من مديري التصوير المصريين إلى حضور حلقة دراسية (سيمينار) حول هذا الخام الجديد في مدينة أنتورب ببلجيكا ، وكان معي الزملاء **رمسيس مرزوق** ، **ونسيم ونيس وعبد اللطيف فهمي وماهر راضي ومحسن أحمد** ومن التليفزيون المصور **أحمد يوسف** ، ومدير معمل الألوان وقتها **صلاح عبد الحليم** والكيميائي **شوقي العربي** ، (انظر

صورة ١١٧) وترجع أهمية هذا الخام إلى أن الليل فيه كان ذا مسحة سوداء ، وليس مثل باقى الأفلام الأخرى ذا مسحة زرقاء ، وهذا أعجبنى ، حيث كنت أستعد لتصوير فيلم « **الطريق إلى إيلات** » الذى تدور أحداث كثيرة منه ليلاً .

وطلبت من إدارة المشتريات بالتليفزيون أن يمدونى بهذا الخام لهذا السبب ، وبالفعل تم تصوير الفيلم به وللأسف أوقفت شركة أجفا بعد ذلك بسنوات تصنيع خام النيجاتيف هذا وأصبحت تتوافر بالسوق المصرية خامات كوداك وفوجى ، ثم تراجع الأخير واستمر كوداك فى السوق المصرية . ومما لا شك فيه أن نوعية الأفلام الآن اختلفت تماماً من حيث الجودة والحساسية العامة والطيفية والبناء الحبيبى عما سبق عندما بدأت كمدير تصوير ، فقد وصلت الحساسية الآن فى الأفلام الملونة ذات الحبيبات الدقيقة إلى ASA ٨٠٠ ، ويمكن أن تصل إلى ASA ١٠٠٠ إذا كان الفيلم طازجاً خارجاً من المصنع ، ولقد استعملت هذا الخام فى مشهد النهاية فى فيلم « عمر ٢٠٠٠ » وقمت بإضاءة الهرم ليلاً بعدد اثنين فقط من اللمبات المركزة HMI واحدة ٢,٥ كيلو وأخرى ٤ كيلو ، بعد تغيير لونهما الطيفى من الأزرق إلى الأصفر ، بالمرشحات الجيلاتينية ، هذا التقدم التكنولوجى الكبير فى صناعة الأفلام الملونة ساعد كثيراً فى ظهور الصورة السينمائية الحديثة على الشاشة ، فى أبهى حالاتها ، وخاصة أنه يتم ضبطها وطبعها فى معامل خارجية .

● اتسم عملى فى التصوير السينمائى ، بالعمل فى الأماكن الحقيقية الأصلية ، فقد كانت إجادتى فى تصوير الأفلام التسجيلية هى مفتاح عملى فى الفيلم الروائى ، ولقد نقلت أشياء كثيرة فى الأسلوب التسجيلى إلى الفيلم الروائى منها :

- الاعتماد على مصادر ضوئية قليلة .
- الاعتماد على الكاميرا الحرة المحمولة باليد .
- التصوير فى الأماكن الحقيقية بجودة .
- احترام مصداقية الأسلوب الواقعى فى الضوء والحركة والمعالجة .
- الميل إلى تعبيرية بسيطة .
- سرعة فى التنفيذ لم تكن مسبوقة فى العمل الروائى .
- إجادة تامة فى العمل بالشوارع والأماكن المزدحمة بما يسمى تجاوزاً بـ(سرقة اللقطات) .

ولقد عملت مع مخرجين من جيلى أغلبهم يحبون ويعتمدون على إتقانى لهذه الوسائل فى التصوير .

إلا أن أهم مشكلة ممكن أن تواجهنى وأنا أعمل فى الأماكن الحقيقية ، أن أتعامل مع مكان يفرض نفسه بواقعه وألوانه ، وعلىّ أن أستخلص منه بقدر المستطاع الجمال الذى أنشده فى عملى ، وربما هذا ما جعل تصويرى يختلف عما هو سائد وقتئذ . وفى الأماكن الحقيقية كنت أستطيع أن أتدخل بحدود ضيقة فى تغيير ألوان بعض الأشياء ، ولكن فى أحوال أخرى عديدة تبقى الأماكن بألوانها المعروضة علىّ . ولكن ، كيف أتعامل مع هذا الواقع اللونى ؟ فى هذه الأماكن الحقيقية عند اختيارها مع المخرج يكون الهدف النهائى أنها تصلح لموضوع الفيلم ، وتلائم أحداث شخصياته . وكنا نذهب للمعاينة ، وعندما يعجب المخرج مكان لعمله ، من الممكن ألا يهتم بكلامى المعارض للمكان بسبب بعض الألوان التى به ، فإن اللون آخر شئ يمكن أن يخطر لكثير من المخرجين ، بل إن كثيرين منهم حين أتكلم معهم فى ذلك ، يعتبروننى أتعالى عليهم فنياً ، ولا يعيرون أى اهتمام لكلامى ، ومع تكرار ذلك اتبعت ثلاثة أساليب فى مثل هذه الحالة ، هى :

- الرضوخ للألوان الموجودة بالمكان بدون رضاى .
- استغلال ما هو ملائم وموجود بالمكان فى كل شئ ليساعدنى لونياً .
- الهروب إلى طمس الألوان والغرق فى اللون الأسود ، أى الإظلام . . وكان هذا يوافق هواى فى بعض من التعبيرية البصرية .

وفى الأسلوب الأول كنت أرضخ لهذه الألوان غير الملائمة كأمر قدرى ، حين تكون كل الظروف ضدى (المخرج + الإنتاج) . ومن أكبر الأمثلة التى فى ذاكرتى مشهد منزل الموظفة مديحة كامل الموجود بين مقابر الغفير فى شارع صلاح سالم فى فيلم « **ملف فى الآداب** » حيث اختار **عاطف الطيب** حجرتها فى هذا المكان ولون حوائطها أزرق زهرى ، وكان ذلك فى رأيى مناقضاً لونياً لشخصيتها الطموح ، ولكن عاطف أعجبه المكان من ناحية الإخراج أكثر ، وقال لى : إنه لون وجدناه واقعياً وحقيقياً فى المكان ، ولكن كان ردى ومنطقى دائماً أننا يمكننا أن نستغل ذوقنا الخاص للرقى بالمعنى ، من خلال أدواتنا ، واللون أحد هذه الأدوات ، وكان هذا المشهد فى رأيى وبهذا اللون الأزرق خطأ جسيماً فى المعنى (انظر صورة ١١٨ ألوان) وفى مواقف أخرى أجدنى أستغل مفردات موجودة فى الصورة والمكان والملبس والاكسسوارات فى إعطاء شكل لونى ما ، يساعد فى فهم معنى الصورة المطروحة سينمائياً ، فمثلاً فى فيلم « **فل الفل** » للمخرج **مدحت السباعى** حين تذهب الخادمة الجديدة لأول مرة إلى منزل مخدومها ، اخترنا المكان الحقيقى فى الفيلا التى نصور بها حجرة للمعيشة يغلب عليها الألوان الدافئة إلى حد ما وذات مسحات حمراء ، كما تم اختيار ملابس وغطاء الرأس للممثلة **ترمين الفقى** بنفس هذه الألوان

الدافئة الحمراء ، لماذا هذا ؟ لأن اللون هنا يساعد كثيراً فى التمهيد للحدث الدرامى الموجود والقادم بعد ذلك ، حين يطمع مخدومها فيها ويحاول الإعتداء عليها ، فالألوان الموجودة هنا والمختارة جعلت الحدث أقوى بدون شعور أو تفسير . وفى أحيان كثيرة أتدخل مع المخرج ومهندس المناظر فى اختيار ملابس الأبطال ، لأن ألوان الملابس التى يرتديها الممثلون حين تكون متجانسة مع المكان تؤثر بالتأكيد ويكون لها مدلولها المهم ، بجانب التنسيق المتجانس (الهارمونى) لها فى اللقطة ، حتى لا تسيطر أو تحجب لطشة لونية غير مرغوبة على الحدث (انظر صورة ١١٩ ألوان)

إن الاستغلال اللونى فى الأماكن الحقيقية ، هو ما نجحت فى توفيره ، وبخاصة عندما تكون الموضوعات تحمل طابعاً واقعياً صادقاً . وفى أفلام عديدة كنت أتجنب تماماً ما يكون عكس ذلك . وأحب هنا أن أوضح أننى أستغل قليلاً فى المكان الحقيقى طبيعة ألوانه ، وكذلك ألوان فرشه واكسسواراته ، مع ملابس الممثلين ، وبعيداً عن أى تدخل لونى صريح مباشر منى ، بضوء صناعى مثلاً ، وهو ما سأبينه بعد ذلك . (انظر صور ١٢٠ ، ١٢١ ألوان) وأرجو من خلال العرض السابق أن أكون قد لفت الانتباه إلى قيمة اللون فى صورتى السينمائية فى المكان الحقيقى .

ومما لا شك فيه أن هذا الوضع يختلف حين يكون التصوير فى مكان بُنى خصيصاً لتصوير المشهد فى البلاتوه مثلاً أو أى مكان آخر مرتبط بمكان حقيقى ، ويتم بناء ديكور مكمل له بمواصفات ترضى المخرج ومدير التصوير ، وفى هذه الحالة ستكون كل طلباتى متوافرة من ناحية اللون ودرجته ، والملابس وخلافه ، (انظر صورة ١٢٢ ألوان) ، وهذا أيضاً ما تم فى أفلام عديدة قمت بتصويرها .

وفى تصرفى الأكثر حكمة ، فى هذه الظروف القهرية للألوان الحقيقية التى لا أرغب فى وجودها بالصورة ، أهرب إلى اللون الأسود والإظلام الجزئى فى أجزاء من الصورة ، فهنا اللون الأسود المظلم يعطينى مساحة للتحرك الدرامى أجدها تساعدنى وتفيدنى فى الهروب من الألوان غير المرغوبة ، بشرط أن يتحمل الموقف هذا السواد ، ومن أمثلة ذلك مشهد الأب وأحمد زكى فى منزلهما فى فيلم « **الحب فوق هضبة الهرم** » حيث يغوص الأب والابن فى ظلام الصالة- كما أوضحت سابقاً- بعد رجوع الابن سكراناً ، لعدم تمكنه من التوفيق المادى والاجتماعى بينه وبين من يحب ، وكانت جدران المكان برسوماتها الزخرفية الشعبية لا أستسيغها فى مثل هذا المشهد القوى ، فلجأت إلى هذا الحل ، وهذه الحلول الإظلامية هى ملاذى الأخير الذى يمكن أن ألجأ إليه . (انظر صورة ١٢٣ ألوان)



صورة ١١٨ - لقطة من فيلم « ملف فى الآداب » الفنانة مديحة كامل . ويلاحظ أن منزلها الحقيقى فى الفيلم تم اختياره وكانت حجرة نومها ذات حوائط زرقاء ، وهو - فى رأيى - يتنافى تماماً مع حالتها النفسية والاجتماعية وطموحاتها فى الفيلم ، ولقد كان ذلك بدون رضائى .



صورة ١١٩ - لقطة من فيلم « فل الفل » صور ١٩٩٨ وعرض ٢٠٠٠ لنرمين الفقى ، وفيها استغل اللون الأحمر العام الموجود فى الخلفية الساخنة مع ملابسها ومنديل الرأس الغالب عليهما نفس اللون فى تركيب مفردات اللقطة لدلالات درامية كما علمنا .



صورة ١٢٠ - لقطة من فيلم « حكايات الغريب » صور وعرض ١٩٩١ لنهلة رأفت وممثلة دور أمها . وهنا اللون العام للمكان الطبيعى وهو فى شقة الأسرة الشعبية .



صورة ١٢١ - لقطة من فيلم « كتيبة الإعدام » صور ١٩٨٨ وعرض ١٩٨٩ لنور الشريف ومعالى زايد وممدوح عبد العليم . يلاحظ أن الألوان السائدة بها تميل إلى الهدوء ، كما أن ألوان المكان حيادية ليس بها ألوان سيادية .



صورة ١٢٢ - لقطة من فيلم « العشق والدم » لسهير المرشدى ، وهنا الألوان متجانسة تماما بين ماترتديه ولون الأبواب والحوائط والأثاث لمنزل ريفى فوق المتوسط .



صورة ١٢٣ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لشيرين رضا ، يلاحظ اسلوب الهروب المستمر الذى أتبعه من الألوان التى أرفقها إلى السواد والإظلال للمشهد بشكل ما .



صورة ١٢٤ ، ١٢٥ - لقطتان فوتوغرافيتان من فيلم « العشق والدم » لشريهان وعلى عبد الرحيم . ولقد وضعت مرشح كبح نصوع الألوان بدرجة معينة الذى استعملته على الفيلم السينمائى على الكاميرا الفوتوغرافية لتعطى نفس التأثير السينمائي الموجود على الفيلم وهى فى الصورة السفلى بينما الصورة العليا مصورة بدون أى مرشح .





صورة ١٢٦ لقطة من فيلم « ولا فى النية أبقى ؟ » صور وعرض ١٩٩٩ لهانى رمزى وأحمد آدم ، ويلاحظ أن الخلط بين الإضاءة الزرقاء الموجودة فى إضاءة لمبات الفلورسنت التى يظهر تأثيرها بقوة فى الخلفية ، وبين الإضاءة الحمراء على أمامية الصورة وخلفيتها .



صورة ١٢٧ - لقطة من فيلم « أبو الدهب » صور عام ١٩٩٥ وعرض عام ١٩٩٦ لأحمد زكى ورغدة . ويلاحظ هنا تدخل اللون الأحمر فى المشهد للتعبير عن الرغبة والشهوة التى تعصف بأحمد زكى وفق أحداث الفيلم .



صورة ١٢٨ – لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لخالد النبوي مع ممثلة ناشئة في مشهد عاطفي في حجرته الخاصة ، التي تضم أرجوحة ، هنا طبيعة اللون الدافئ السائد يعطي للمشهد هذا الحس الشهواني مع الحركة المستمرة للأرجوحة والجو العام المحيط بهما .



صورة ١٢٩ – لقطة من فيلم « حسن اللول » لأحمد زكي ، نجد هنا أن اللون الوردي في الحجرة التي يغلق بابها وتنام فيها حبيبته شيرين رضا ، يحمل نوعا من المحبة الراقية والأحاسيس الجياشة وبعيدا عن شهوة الرغبة العارمة .



صورة ١٣٠ – لقطة من فيلم « حسن اللول » لأحمد زكي وشيرين رضا ، وهنا اللون الدافئ المنبعث أصلا من واكية النار ويميل إلى الوردي أكثر من الإصفرار والدخان تعبيرا عن دفء مشاعر الحب بينهما .



صورة ١٣١ – لقطة من فيلم « الجاسوسة حكمت فهمي » لفاروق الفيشاوي ونادية الجندي ، يستعمل هنا اللون الدافئ البرتقالي الصادر أصلا من نار المدفئة في الخلفية ، بجانب مساعدتي له بإضاءة تعطي هذا الإحساس للقاء الراقصة مع عشيقها الجاسوس الألماني المصري جعفر .



صورة ١٣٢ – لقطة من فيلم « إغتيال » لعزت أبو عوف ، وهنا تعبير اللون الأحمر الصريح عن الشر واضح جدا بما يحمل من دموية وقسوة .



صورة ١٣٣ – لقطة من فيلم « الحريف » لنجاح الموجي وعادل إمام . هنا اللون الأصفر واقعي لمصدر ضوئي من الشارع وإن كان يساعد دراميا في المشهد ، حيث أن نجاح الموجي مضطرب نفسيا ويكاد يرتكب جريمة ، مما يساعد على جو الحدث .



صورة ١٣٤ – لقطة من فيلم « المرأة التي هزت عرش مصر » لنادية الجندي ، يلاحظ هنا سيطرة اللون الذهبي المصفر في الأثاث والمكان والشعر ، ولقد ساعدته بإضاءة ضوء خفيفة ، لإضفاء جو من العظمة للمشهد .



صورة ١٣٥ – لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لخالد النبوي وممثلة دور والدته ، حيث سيطرت على المشهد الإضاءة الصفراء ، ليظهر التردد والقلق الذي تعاني منه الشخصية .



صورة ١٣٦ - لقطة لقاء الأعداء فى فيلم « الشيطان يعظ » لعادل أدهم وفريد شوقى ، ولقد تم تصويرها لتعطى إحساس الفجر فى مقابر نزلة السمان ، وهذا اللون الأزرق الفاتح من الألوان المحببة إلى نفسى وبالذات فى مشاهد الصباح المبكر .



صورة ١٣٧ - لقطة من فيلم « حسن اللول » لأحمد زكى وعبد العزيز مخيون ، لم استعمل فى إنارتها الليلية أى إضاءة زرقاء من HMI التى تعطى ضوءا أزرق صناعيا غير طبيعى ولا أستسيغه .



صورة ١٣٨ - لقطة من استعراض غنائى للممثلة الشابة إيناس النجار فى فيلم « كيمو . . وأنتيمو » صور عام ٢٠٠٣ وعرض عام ٢٠٠٤ ويظهر فيها جيدا تلك البهرجة اللونية المصاحبة للإستعراض ، مع سيطرة اللون الأحمر فى اللقطة .



صورة ١٣٩ - لقطة من ملهى ليلى فى فيلم « امرأة تحت المراقبة » صور ١٩٩٩ وعرض ٢٠٠٠ ويظهر فيه الجو العام للملهى الليلى الملون .



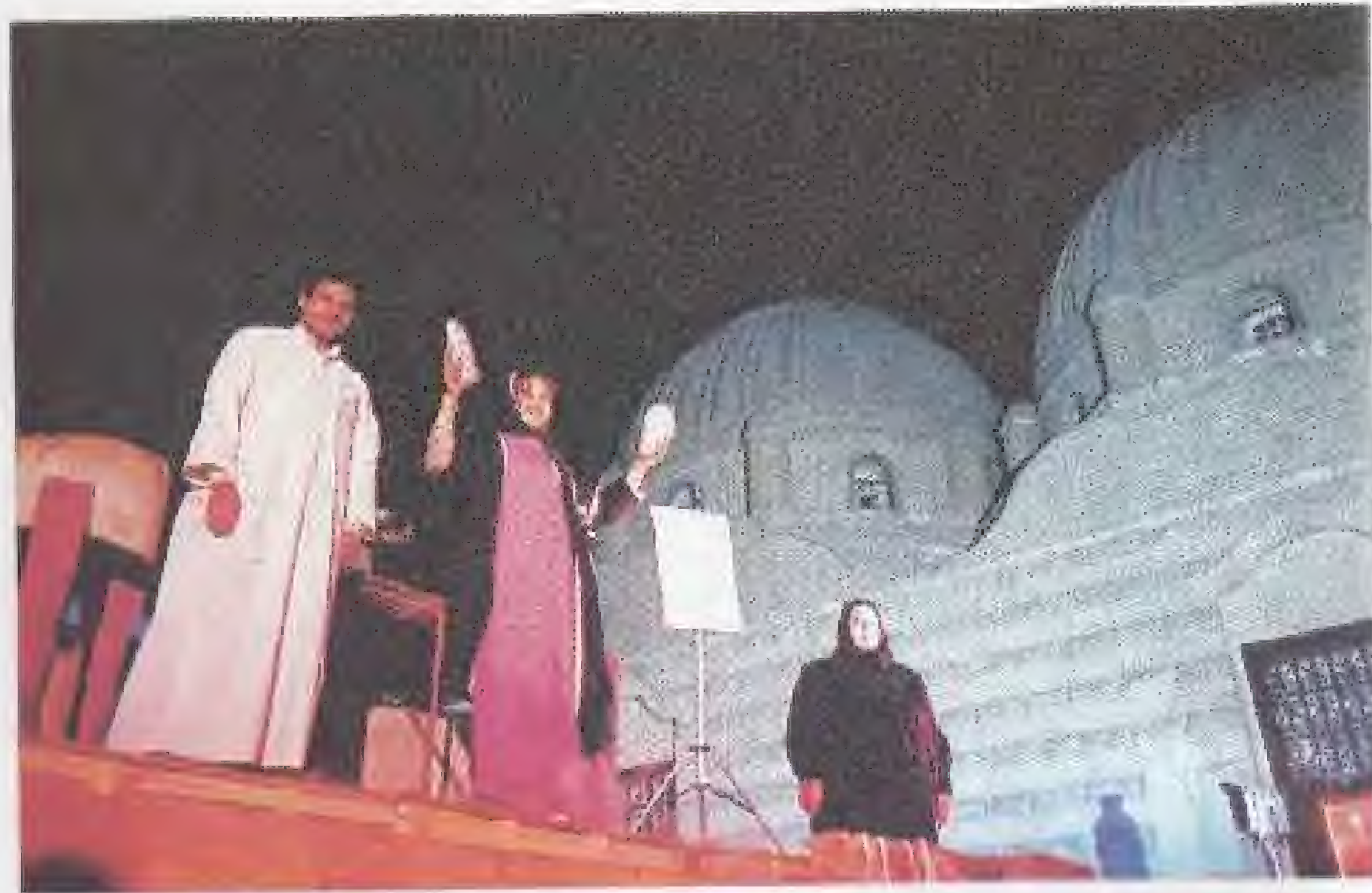
صورة ١٤٠ – لوحة الموسيقيين لهنرى ماتيس .



صورة ١٤١ لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » متأثرة بأسلوب ماتيس وبالذات لوحة الموسيقيين .



صورة ١٤٢ ، ١٤٣ – لقطتان من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » لمزاد القطع البشرية فى المقابر التقطتهما متأثرا بأسلوب هنرى ماتيس فى لوحة الموسيقيين .





صورة ١٤٤ – لوحة لهنرى ماتيس « المحظية بالسروال الأحمر » .



صورة ١٤٥ – لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » استخدمت فيها النهج الوحشى فى استعمال الألوان .



صورة ١٤٦ – لقطة من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » مثال آخر لاستعمال هذا النهج الوحشى فى الألوان .



صورة ١٤٧ – من فيلم « عمر ٢٠٠٠ » بيت المرايا وقد تأثرت فيها بفاسيلى كاندينسكى فى التجريد .



صورة ١٤٨ – لوحة سيريالية لهرمان جورديجين . كنا نأمل صنع صور موحية لسراديب الموت الخيالية على نهجها فى فيلم « عمر ٢٠٠٠ » .



صورة ١٤٩ – سراديب الموت كما نفذت فى الفيلم .

ومن الأهداف التى كنت أضعها فى تصوراتى للألوان ، أنه فى أحيان كثيرة يكون من المهم كبح نصوع هذه الألوان بشكلها الزاهى الصريح ، وجعل لونها أقل نصوعاً وأكثر ملاءمة للموقف والحدث ، فليس من المعقول أن تكون الألوان فى أفلامنا هكذا صريحة ناصعة متشبعة بشكل يذكرنى برسومات الأطفال وألوان بيض عيد شم النسيم . بل إن الفاهم لطبيعة الألوان ويصنع فيلماً للأطفال ، عليه أن تكون ألوانه بهذه الصراحة والنصوع ، لكن فى الدراما كثيراً ما تكون هذه الصراحة وهذا النصوع للألوان غير ملائمين ، حسب رأيى ، ولهذا أحاول أن أقلل من نصوعها بواسطة مرشحات خاصة لذلك (انظر صور ١٢٤ ، ١٢٥ ألوان) . ومن الحوادث الطريفة التى أذكرها وحدثت فى فيلم « **المرأة التى هزت عرش مصر** » أن المعمل أخطرنى بأن هناك علبا بها خطأ فى التعريض ، وكنت أصور بالإسكندرية ، فاتصلت لأعرف أرقام المشاهد ، فوجدت أنها مشاهد استعملت بها مرشحاً خاصاً لتقليل نصوع الألوان ، لأن الأحداث كانت تدور فى ذاكرة وخيال بطلة الفيلم التى تتذكر طفولتها فى القصر ، وحلمها بالزواج من الملك وأن تصبح ملكة ، كان التغيير فى شكل الصورة هنا مهماً لفصله عن أحداث الزمن الحاضر ، ولهذا استخدمت أحد هذه المرشحات التى تقلل من نصوع الألوان وتجعل الصورة بها (باهتة) بدرجة ما .

وكما نعلم أن من طبيعة الألوان أن اللون الساخن يتقدم فى الرؤية عن اللون البارد ، ولهذا تكون من مهامى أن أطوع ما أجده مسيطراً من ألوان ، بهدف نسعى إليه جميعاً وهو خدمة قصة الفيلم وتسلسل فهمنا لأحداثها الدرامية .

● وتُصنع الأفلام الخام الملونة ، بحيث تكون حساسيتها الطيفية للألوان ملائمة لدرجة حرارة معينة ، والمقصود بكلمة درجة حرارة ، أن لكل لون درجة قياسية للونه لا نستطيع علمياً أن نحددها ، ولقد أصطلح على هذه التسمية (درجة حرارة اللون) ، نسبة إلى التجربة العلمية التى قام بها العالم الإنجليزى كلفين Kelvin ، وتوصل عن طريقها إلى تحديد دقيق لوصف الألوان ، وذلك بتسخين كرة مصمتة من الحديد ، بحيث يسجل درجة الحرارة المتغيرة للكرة والمرافقة لتغيرات ألوانها ، وأوجد لنا وصفاً دقيقاً للألوان مرتبطاً بهذه التجربة . ولذا وصف الألوان بدرجة حرارتها ، هو وصف لا علاقة له بأى حرارة أو دفء للون .

ولقد توصل لنتيجة ما يهمنا منها ، أنه كلما قلت درجة حرارة اللون – وأكرر هذا وصف للون – مال إلى الإحمرار ، بينما كلما زادت درجة حرارة اللون مال إلى الإزرقاق ، ويعرف اللون النهارى الطبيعى بأنه لون أزرق تصل درجة حرارته اللونية من

٥٥٠٠ إلى ٦٠٠٠ درجة كلفين ، وكذلك إضاءة الفلورسنت إضاءة زرقاء ، بينما أن الضوء الصناعى الناتج عن استخدام اللمبات الصالحة للتصوير السينمائى وتعتمد على توهج فتيلة معدن التونجستون ، هى ألوان حمراء ، تصل درجة حرارتها اللونية من ٣٢٠٠ إلى ٣٤٠٠ درجة كلفين Kelvin كما إن إضاءة لمبات HMI تعطى ٦٠٠٠ كلفين أى زرقاء ، ويوجد من كشافات الأرك والبروت brute ما هو أحمر وما هو أزرق على حسب نوع الكربون المستعمل فى الاشتعال ، كما يمكن التحكم فى الخرج الضوئى لأى مصدر وتغييره عن طريق وضع جيلاتين ملون أمامه .

ودرجة الحرارة اللونية المناسبة للفيلم الخام الملون والمستعمل تكون من الأهمية بدرجة تجعل مدير التصوير يعمل دائماً على ضبطها سواء فى التصوير الخارجى أو الداخلى ، وتصنع الأفلام الخام الملونة إما لتلائم ضوء النهار الأزرق وبالتالى يتم تحويل كل المصادر الصناعية الحمراء إلى هذا اللون ، حتى تكون طبيعية على الفيلم ومصورة صحيحة ، أويتم تصنيع الفيلم الخام الملون ليلائم الإضاءة الصناعية الحمراء ، وبالتالى يتم التحويل لأى مصدر طبيعى أو صناعى أزرق إلى اللون الأحمر ، حتى تكون النتيجة طبيعية على الفيلم وبصورة صحيحة ، وبالطبع يتم هذا بالمرشحات التى توضع على مصادر الضوء أو أمام عدسة التصوير .

والمحافظة على الاتزان اللونى للصورة الملونة السينمائية من مهام مدير التصوير ، حيث تتغير درجة حرارة لون النهار مع مرور اليوم ، وتتغير درجة إحمرار اللمبات بدرجة واتيتها watt ، وأغلب الأفلام حالياً مهيأة للتصوير بالضوء الصناعى الأحمر .

وفى تصويرى الداخلى فقط أحب أن أخلط بين الضوءالصناعى الأحمر والضوء الصناعى الأزرق للمبات الفلورسنت بالذات ، فهذا الخلط يعطى صورتى مذاقاً ولوناً أحبه ، وإن كان هذا يعتبر خطأ ، إلاإنى هنا أتكلم عن ذوقى الخاص ، حيث يوجد هذا الخلط المتعمد فى أغلب أفلامى المصورة فى أماكن حقيقية (انظر صورة ١٢٦ ألوان) .

٢ - احتياجات لونية

أتدخل لونياً وأضع أحياناً مؤثراً لونياً فى المشهد ليكون مساعداً فى رأيى لإظهار الحدث ، هذا المؤثر الذى أدخله سيكون بالضوء أو المرشحات وبالطبع بعيداً عن الاستعمالات السابقة التى أوضحتها . هنا تدخلى اللونى صريح ومباشر منى ، وهذا المؤثر اللونى يتبع فى تفسيره فرضية الألوان المتعارف عليها والمتداولة عبر تاريخ

البشرية ، وبدون أية فلسفة منى لخوفى من عدم الفهم من البعض ، بل فى كثير من الأحيان يكون تدخلى اللونى على استحياء ، فمن فهم كان بها ، ومن لم يفهم فليس هناك مشكلة ، ولكنى كنت أحاول دائماً ما دامت الفرصة الدرامية مواتية العمل على استغلال فرضية اللون بشكل جيد ، وخاصة أن أغلب أفلامى كانت مع مخرجين من جيلى متفهمين لما يمكن أن أضيفه لونياً للغرض الدرامى . والتأثير الذى أبغيه تلون فى المشهد ، هو فى حقيقته تأثير فسيولوجى وسيكولوجى على الإنسان ، حسب العرف المتعارف عليه ، حيث أن بعض الألوان لها تأثيرات مباشرة عليه ، مكتسبة ومتوارثة مع كل الخبرات التاريخية للشعوب والجماعات فى العالم . وإن كان هناك ألوان لها مفاهيم مختلفة من جماعة إلى أخرى ، إلا أن أغلب الألوان لها طبيعة واحدة تقريباً فى فولكلور الشعوب وسلوكياتها ، والألوان الطبيعية بمدلولاتها لها السيادة فى هذا الفهم .

وإذا نظرنا إلى الألوان الأساسية فى التصوير (الأحمر- الأخضر- الأزرق) . . . وكذلك الألوان المكملة (الأصفر والسيان الماجينتا) . . . لوجدنا أننا كمصورين نستطيع أن نعمل على أرضية متسعة للغاية فى التعبير اللونى ، ولكنى يجب أن أستوعب أنى أقدم هذه الثقافة فى مجتمعنا ، الذى يعانى من عدم وجود ثقافة بصرية ، وإلا سأكون كمن يعمل ويحرث فى الفراغ ، ولذلك كان تدخلى اللونى المباشر بحذر شديد ، ورغم ذلك عانيت من سلبيات عدم الفهم ، وعيوب يقولون عن وجودها فى التصوير .

والألوان بطبيعتها الفيزيائية الطيفية ، لها خاصية التقدم والتأخر فى اللقطة ، فمثلاً الألوان المتقدمة ويطلق عليها كذلك ساخنة مثل الأحمر والبرتقالى والأصفر ، تكون مسيطرة أكثر فى اللقطة حتى إذا وضعت فى خلفية الصورة ، وهذه الألوان الساخنة بالطبع تتنوع درجاتها ومشتقاتها ، وتكون مناسبة لمشاهد الحب والعشق والشهوة والعنف والجريمة والجنس ، وهذا فى أبسط التفسيرات المتعارف عليها .

بينما الألوان المتأخرة ، وفى الغالب يطلق عليها باردة مثل الأزرق والأخضر ومشتقاتهما ، فهى ألوان تعبر عن السكون والهدوء والموت والبرودة والليل والصدمة والجو الغريب .

والألوان بنصوعها ودكانتها تلعب دوراً فعالاً جداً فى اللقطة ، فبينما الألوان الدكناء أياً كان لونها تبعث على الغموض والحزن والملل ، فإن الألوان الناصعة تكون عكس ذلك ، حيث تعبر عن الإشراق والحياة والحب والعاطفة والطفولة والبراءة وما إلى ذلك ، وهذه أمثلة لبعض من استعمالاتى اللونية :

- **مع درجات اللون الأحمر ومشتقاته :** استعملت تدخل اللون الأحمر الساخن

والأحمر الدافئ في بعض أفلامي في أربع وظائف وبعيداً عن وجوده في الملاهي الليلية ، في المشاهد التي بها جنس وشهوة وعلاقات من هذا النوع وبخاصة إن لم تكن سوية ، فهنا اللون يساعد كثيراً في إخفاء هذا الجو الخاص على المشهد ، أما إذا كان المشهد به حب ورومانسية ، فإني أميل إلى اللون الأحمر الوردي الهادئ ، الأكثر شاعرية . كما استعملت اللون الأحمر الصريح في كثير من مشاهد العنف وبشكل مباشر لإيحائه بالدموية ، بينما استعملت اللون الأحمر كمؤثر واقعي في مشهد حجرة تحميض الأفلام في فيلم « **ضربة شمس** » ، ومن مشتقات الأحمر أستعمل اللون البرتقالي في بعض الأحيان وفي مشاهد غير مريحة ، حسب رؤيتي ، فمثلاً استعملته في فيلم « **ضد الحكومة** » في مشهد البار مع **أحمد زكي** وإحدى ضحاياه من النساء . والذي تسبب بسرقته التعويض الخاص بها إلى أن تسلك طريق الدعارة ، وهكذا أتدخل لونياً لغرض درامي وفي خدمته . (انظر صور ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ألوان)

– **مع درجات اللون الأصفر ومشتقاته** : الأصفر لون محير ، فهو يفسَّر على أنه لون الرذيلة ، لارتباطه التاريخي بلون الذهب وما لهذا المعدن من تاريخ نسائي ، لوقوعهن في سبيل الحصول عليه في كل ما هو محظور وبالذات في الحضارات القديمة ، وإن كان هذا اللون له الإجلال والقدسية في مصر القديمة ، إلا أنه في حضارة بين النهرين (بابل – آشور – كلدانيا) .. كان مع النساء معبراً عن الخطيئة والجنس في معبدهن النسائي ، كما نجده مقدساً في حضارات جنوب آسيا ، فمن ضمن طقوس التعبد لبوذا لصق قصاصات ذهبية على تمثاله المذهب ، كما اختلف مفهوم هذا اللون في العصر المسيحي عن المفهوم السابق ، حيث حظي باهتمام واحترام ولونت به أيقونات الرسوم الدينية كنوع من الاحترام والعظمة .

وكثيرٌ من الناس لا يحبون هذا اللون الأصفر أو الذهبي ، وأذكر أنا شخصياً أن والدتي (رحمها الله) كانت لا تطيق هذا اللون ، وكانت جميع ملابسها وأدواتها وعصافير الزينة التي تهوى تربيتها لا تضم اللون الأصفر ، وسألتها عن ذلك ، لكنها لم توضح لي أكثر من عدم حبها لهذا اللون .

وعموماً ، ارتبط هذا اللون فنياً باللؤم والخديعة والرذيلة والقلق والخيانة والاضطراب والمرض – المريض لونه مصفر شاحب دائماً – ولهذا كانت استعمالاتي لهذا اللون في حدود ضيقة ولأهداف محددة لا تخرج عما سبق ، وأذكر حادثاً وقع معي في فيلم « **العشق والدم** » للمخرج **أشرف فهمي** ، حيث أن أحداث الفيلم تعتمد على حادثة قديمة تسبب عقدة للبطل (**محمد رياض**) لا يستطيع بسببها أن يمارس الحب مع زوجته

(**شيريهان**) ، ولقد تطلبت المعالجة أن نصور جزءاً من أحداث الفيلم في الماضي ، فاقترحت على المخرج ، أن نعطي هذه المشاهد مسحة لونية صفراء ، فهذا أحسن لسببين ، أولهما : أن نفرق بين الماضي والحاضر بصرياً في الصورة ، وثانياً : أن اللون الأصفر يساعدنا في إظهار عقدة البطل واضطرابه المتسبب من الماضي ، وبالفعل تم ذلك ، وطبعت النسخة النهائية (الاستاندرد) بهذه الألوان ، وكان القدر أن أنتقل المخرج إلى جوار ربه ، وشاهد الفيلم معي المنتج ولم يعجبه هذا اللون الأصفر واعتبر المعمل مخطئاً في الطبع ، وعندما أفهمته أن هذا مقصود درامياً ، لم تعجبه آرائي !! وبالطبع لم أهتم وطبعت النسخ كما أريد .

وأحب أن أضيف أن لون مصابيح الشوارع الأصفر (اشتعال غاز الصوديوم) كان له تأثير واقعي في تصوير أفلامي بالشوارع واستغلالها في مواقف درامية ، وإن كان هذا أسلوباً كنت أحب تأكيده . (انظر صور ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ألوان) .

– **مع درجات اللون الأزرق ومشتقاته** : استعملت اللون الأزرق في أفلامي بطريقتين ، أولاهما : لون أزرق الفجر ، واستعملت هذا اللون للصباح الباكر كشئ جميل واقعي ، كما حدث في فيلم « **الشيطان يعظ** » في لقاء الأعداء الأنداد **فريد شوقي** و**عادل أدهم** بالمقابر ، أو في فيلم « **ضربة شمس** » وهذا اللون الأزرق الصباحي ، استعملته في أفلام تسجيلية عديدة منها فيلم « **الصباح** » للمخرج **سامي السلاموني** . ثانيتهما : استعمال الضوء الأزرق في الليل الخارجي ، كأغلب الزملاء المصورين مع العلم أني أستعمله أحياناً وأحبه ، ولكن أفضل الإضاءة الليلية بعيداً عن زرقة لمبات HMI ، وهي منتشرة بشكل كبير في التصوير الآن ، والأزرق من الألوان الباردة الميته ، لذلك لا أستعمله إلا في أغراض قليلة ولأسباب واقعية بقدر الإمكان . (انظر صور ١٣٦ ، ١٣٧ ألوان) .

● وربما تجربتي الأخيرة في الفيلم التسجيلي « **أرض السماء** » للمخرج **سمير سيف** عام ٢٠٠٣ ، تعطي فكرة عن تمسكي برؤيتي التشكيلية في استخدام اللون ، حيث اتفقت مع المخرج على أن يشمل الفيلم كله مسحة زرقاء باهتة ، ويتم العمل بقدر المستطاع مبكراً قبل ظهور الشمس أو قرب غروبها ، وبالطبع إنتاجيا لم يحدث بالكامل هذا ، ولكني استطعت أن أطوع الشمس القليلة التي ظهرت بالفيلم تحت تأثير اللون الأزرق الذي صبغت به الفيلم ، ولقد تم التصوير بين مآذن القاهرة في حي القلعة ومعابد البر الغربي بالأقصر ، والفيلم رؤية صوفية لسيرة المخرج ذاته .. متأملاً المكان والأرض التي أنجبته ، لذا كان لتأثير ذلك اللون الأزرق الباهت تلك الحساسية الميتافيزيقية اللانهائية

التي ستثرى الصورة ، ولقد تم التأكيد عليها باستعمال المرشحات أثناء التصوير ، وضبطها للدرجة المطلوبة فى أثناء الطبع بالمعمل مع مصحح الألوان المتذوق الأستاذ **حامد حفناوى** ، وكان الفيلم ذا إيقاع حركى خاص بطىء سلس ، لذلك وجدت أن يكون اللون مساعدا بقوة للهدف .

- **مع اللون الأخضر** : هذا اللون أحبه مرتبطاً مع الطبيعة بشكل مطلق ، ولكنى لا أذكر أنى استعملته منفرداً كمؤثر درامى ، إلا فى النوادى الليلية .

- **مع اللون الأبيض** : وهذا من الألوان التى استعملتها قليلاً فى أفلامى ، وفى ديكورات معينة حين كنت أريد أن أخلق إضاءة ذات مفتاح عال أبيض لغرض درامى ، وكنت أستعمله كنقيض للون آخر وكثافة مغايرة .. وليس منفرداً .

- **مع اللون الأسود** : تكلمت عنه سابقاً .

● **كباريه السينما** : أفضل فى مشاهد النوادى الليلية ، أن تكون الألوان بها مليئة بالبهجة اللونية ، وهذا تصرف منطقى لمثل هذه الإضاءات والأماكن ، واستخدام إضاءات مساعدة كثيرة لإعطاء هذه الألوان والتأثيرات ، بجانب ما هو متوافر من إضاءة المكان نفسه بأجهزته الحركية الالكترونية فى الصالات الراقصة ، وهذا أحد الاستخدامات اللونية التقليدية فى أفلامى . (انظر صور ١٣٨ ، ١٣٩ ألوان) .

٣ - العمل على مرجعية تشكيلية

الفن التشكيلى يمثل لى أهمية حميمة فى حياتى ، فبخلاف حبى له واستمتاعى بتذوقه ، إلا أنه كذلك يثرى خيالى التصورى ويكون بمثابة غذاء دائم له ، وطوال سنوات عملى بالتصوير السينمائى ، أقر أنى فى حالات كثيرة كنت متأثراً باتجاه ما شاهدته فى لوحة ، وبقى فى وجدانى وأحببته ، وحاولت دائماً فى عملى أن أدخل بعضاً من التعبيرية ، وكما سردت فى مؤلفى السابق « أفلامى مع عاطف الطيب » عام ١٩٩٩ - طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة - أن التعبيرية كانت ملهمة لى فى العديد من أفلامى مع عاطف ، وكانت نتاج مناقشات بيننا ، واقتناعنا بأنها الأفضل للمشهد السينمائى على الشاشة .

والحقيقة ، ليس كل المخرجين يمكن أن تناقش معهم أيه مرجعية تشكيلية إلا فى حدود ضيقة ، بل إن بعضهم إذا فتحت هذا الموضوع معه يعتقد أنك تتعالى عليه ، لأنه لا يفهم فيه أصلاً ، وعلىّ أنا كمدير تصوير التعامل مع الكل بما هو متاح من الثقافة

المطروحة ، حتى إن كانت بسيطة وضحلة . وأعترف أن الفن التشكيلى قد أثر علىّ فى تصوير أفلامى ، أفادنى كثيراً فى تطوير أسلوبى السينمائى كصورة موحية معبرة وبخاصة فى الضوء والألوان ، وهذا استشعرته من مدح أو قدح النقاد والأصدقاء والزملاء ، وبعض من المشاهدين الذين يتصلون بى ، وتعجبت من رسائل وصلتنى وقد أحس مرسلها بما أصنع وأثنى علىّ ، وهذا أسعدنى بشدة وجعلنى أستمر فى أسلوبى . وبمرور السنين زادت ثقافتى عامة والتشكيلية خاصة ، مع خبرتى العملية فى التصوير السينمائى ، ووجدت أن كثيرين من مديرى التصوير العالميين الذين أعجب بتصويرهم ، لهم مرجعيات تشكيلية مثلى ، وأيقنت أننى أعمل بطريقة صحيحة ، ومرضية ، مادمت أستوحى من العمل التشكيلى خطاً معيناً ، يفتح لى طرقاً للإبداع ، ولا أقلده بطريقة فجة .

والغريب أنه طوال تاريخى فى تصوير الأفلام ، لم تتح لى الفرصة بصفة مطلقة ، أن أستوحى عملاً تشكيلياً كاملاً فى فيلم ما ، إلا بعضاً من مشاهد فى فيلم هنا أو هناك ، وحسب النص اللائق واقتناع المخرج .

إلا أن الأمر اختلف مع المخرج الشاب **أحمد عاطف** ، حين اتصل بى فى صيف عام ١٩٩٩ عارضاً على تصوير فيلمه السينمائى الروائى الأول « **عمر ٢٠٠٠** » وهو بالنسبة لمسلسل الأفلام الروائية التى صورتها رقم ٩٤ فى حياتى ، وحين قرأت السيناريو ، وهو مكتوب بمنهج فانتازى شديد الجرأة لمعاناة الجيل الحالى من الشباب فى بلادنا ، وبلغة سينمائية جيدة عمادها الصورة قبل الكلمة ، وهذا التميز فى كتابة السيناريو لأن المخرج نفسه هو كاتب النص ، كما كانت هذه أول مرة أقرأ فيها سيناريو ، به تشبيهات تشكيلية صريحة ، على هوى فكرى وميلى الفنى طوال حياتى ، وحينما جلسنا معاً بعد قراءتى للنص زادت الرؤية التشكيلية فى الفيلم وساعد على ذلك الأسلوب الفانتازى الذى نهجه أحمد ، وتناقشت فى الأمور المرجوة لمثل هذا الفيلم بصرياً ، وحتى تكون الأمور واضحة للقارىء ، ربما أنقل بعضاً من مقاطع النص التى توضح ذلك ، ومع العلم أننا لم نلتزم بما هو مكتوب تماماً ، لأننا طورنا هذه الرؤية بعد ذلك فى إتجاهات تشكيلية أخرى أكثر ملاءمة للفيلم .

وفى وصفه لشخصية بيكى (**تمثيل موناليزا**) فى المشهد ٢ بمدينة الملاهى يكتب :
« فتاة فى العشرين من عمرها ، ترتدى سالوبيت وتى شيرت ، وتلعب على جهاز فيديوجيم كبير ، وينفجر جسمها حيوية وتركيزاً وهى تتابع اللعب ورغم ذلك تبدو رشيقة كلاعبات الجمباز وآخاذة كجميلات اللوحات الدينية المسيحية » .

وفى مشهد ٢٧ داخل حوش أحمد بالمقابر يكتب : « عمر (**خالد النبوى**) النائم على

ظهره يغط فى نوم عميق وعلى وجهه علامات الاسترخاء ، جالسة فوقه سيدة فى منتصف الثلاثينيات بوجه أشبه بشخصيات لوحات **سلفادور دالى** بغرابتها وشرود نظراتها وبملابسها الرياضية - الترينينج - الذى ترتديه . وتمسك السيدة بيبو (تمثيل منى زكى) بمنديل شفاف ملون تضعه على وجه عمر وهى تلهو ، ثم تأخذ فى إيقاظه بقوة . . . بيبو : إصحى يابنى انت . . إصحى » . . . وهكذا السيناريو ملىء بتصورات تدغدغ خيالك ، وجعلتنى لأول مرة أتخذ مرجعية تشكيلية كاملة للفيلم وأعرضها على المخرج ، لأن هذا عمل مناسب لذلك تماماً ، وخاصة أن المخرج يرحب ومعجب هو الآخر بتطعيم فيلمه بروح هذا الفن العريق .

ولكن ما المقصود بالمرجعية التشكيلية ؟

إنها المخزون اللانهائى للثقافة المرئية للفرد التى اكتسبها خلال عمره ، وتفيده فى التقريب بين خيالات موجودة فى صور سابقة إلى خيال جديد فى صوره السينمائية ، هذا التقريب الذى سيكون عاملاً مهماً فى ربط الفيلم بطعم خاص ، وربما هذا ما يجعل بعضاً من الأفلام الأجنبية متقنة للغاية فى لغتها البصرية ، عند استخدام هذه المرجعية فى تنفيذ الفيلم .

وكانت قراءتى للنص أكثر من مرة قد كونت عندى انطباعاً فيما أفكر به من مرجعية ، واتفقت مع المخرج على أنى سأقدم له رؤيتى البصرية الكاملة للفيلم ، مع صور من الفن التشكيلى أجدها مناسبة لبعض المشاهد والفيلم ككل .

وسيطر على إتجاه يمكن أن يفيد الفيلم بصرياً ، وهو الاتجاه الوحشى فى الفن التشكيلى FAUVISM . وهو أحد اتجاهات المدرسة التأثيرية ، وظهر لأول مرة عام ١٩٠٥ بباريس ، على يد مجموعة من الفنانين ، كان لهم وقع الصاعقة وقتها على المجتمع الفنى الباريسى ، حيث يصبح لقيمة اللون عنصر التغير الأول ، وحجر الزاوية فى بناء اللوحة ، واللون هو الذى يشكل القوام (الفورم) لها ، أى يكون دور خطوط تحديد التفاصيل محدوداً ، واللوحات فى هذه المدرسة عامل وصفى يحمل شحنة متفجرة فى المساحات المختلفة المرسومة ، وتبايناً ناصعاً صريحاً وحاداً للون ، وبعيداً عن واقعية الألوان الحياتية . ولا تؤمن هذه المدرسة بالبعد الثالث الفراغى الذى يعطى عمقاً للصورة ، وتعمل على البعدين فقط ، وهو ما لا يتوافق بالطبع سينمائياً معنا فى هذه النقطة بالذات . وبصفة شخصية أنا أعشق فى هذه المدرسة السجية العفوية المفتوحة فى استعمال الألوان ، وحسن اختيارها لها ، وليس بكثرتها ، ولكن بتضادها القوى ، وكان المثال الذى قدمته للمخرج لوحة من أعمال الفنان الفرنسى **هنرى ماتيس** HENRI

MATISSE (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، الذى من أقواله : « إن التفكير الدائم فى اللون هو ما يحرك خيال الفنان » .

وبهذا الاتجاه فى فن التشكيل حددت إتجاهى ، بل اخترت لوحات معينة من الكتب لبعض المشاهد بالذات ، والتى أجدها ملائمة لموقف السيناريو ، وإن كانت بعيدة كل البعد عن موضوع اللوحة ، ولكن ما يشدنى أسلوب الألوان فى اللوحة ، وكما أوضحت أن اللوحة مرجعية تفيدنى فى إستلهام الشكل السينمائى الذى سأعمل عليه ، وهذا يقر فهمنا أنا والمخرج إلى إضفاء نبرة حسية لونية تفيد الدراما ، ومن أمثلة ذلك المشهد ٣٥(أ) فى السيناريو وهو الخاص بالمزاد المقام فى حوش المقابر لبيع الأعضاء البشرية ، واقترحت مخيلتى لوحة ماتيس « الموسيقيون » الموجودة فى متحف سان بطرسبرج بروسيا (انظر صور ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ألوان) وهى لا علاقة لها إطلاقاً بموضوع المشهد بالفيلم ، ولكنها أوحت لى جواً سينمائيا فانتازى خاصاً يساعد تقبل غرابة وشذوذ ماهو مكتوب فى النص ، وتكون ألوانه بهذا النسق مكملة لهذه الغرابة ، حيث يباع لسان العاشق الولهان ، وأقدام وسيقان الرجال والنساء ، وقلوب العذارى . . . إلخ ، فكرت قليلاً وبما قليل من التجريدية يفيد ، ولكنى عدلت عن ذلك تماماً ، وكنت مقتنعاً أكثر محباً لهذه الصرخات اللونية فى لوحة « الموسيقيون » بإبداع ماتيس . (انظر صور ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ألوان) .

وكان هذا الاتجاه الوحشى ملاذنا مع الألوان بالفيلم ، كما زاد عليه فى أول الفيلم بالذات فى مشهد بيت المرايا بالملاهى ، شكل من التجريد أحبه المخرج متأثراً بالفنان العالمى الروسى فاسيلى كاندنسكى .

ولقد كان شيئاً مبتكراً وجميلاً إلى المدخل غير العادى لفيلم من هذه النوعية أعتقد لم يقيم جيداً حتى الآن من الكثيرين (انظر صورة ١٤٧ ألوان) .

كما أننا أخفقنا فى تنفيذ بعض المشاهد ، كما تخيلناها وكنا ننشد بعضاً من عجب السيريالية ، ولكن لظروف الإنتاج والوقت وظروف العمل غيرنا اتجاه المشهد ، فقد كان المشهد رقم ٢٨ فى السيناريو وهو سراديب الموت أو هلاوس الموت التى تحكى منى زكى عنها **لخالد النبوى** ، قد تخيلناه بمرجعية من إحدى لوحات هرمان جوردجين Herman Gordijan المسماة GRACHT الموجودة فى متحف الإنسان بأمستردام بهولندا ، ولكننا نفذنا المشهد فى الممرات الداخلية لسور القاهرة الفاطمية ليلاً . (انظر صور ١٤٨ ، ١٤٩ ألوان)

وهذه التجربة فى المرجعية التشكيلية فى أفلامى ، قليلة وفريدة وهى لا تتكرر بشكل

عام ، ولكنها أساسية فى اعتقادى فى عمل مدير التصوير ، ويجب أن أذكر هنا أن من أهم الأفلام المصرية التى كان لها مرجعية تشكيلية واضحة للغاية فيلم « **المومياء** » **لشادى عبد السلام** .

وأنهى كلامى عن الألوان فى أفلامى التى لم أحقق فيها ما كنت أصبو إليه ، وعلى الأجيال الصاعدة أن تهتم بذلك .

فهرس الصور

أولاً : فى الإضاءة (صور بالأبيض والأسود)

ثانياً فى الإضاءة : (صور بالألوان)

فى الإضاءة : صور بالأبيض والأسود

ثانيا : فى الألوان (صور بالألوان)

سيرة ذاتية كاملة (فيلموجرافيا)

الاسم : محمد سعيد شيمى
اسم الشهرة : سعيد شيمى
مدير تصوير سينمائى – مصور تحت الماء – مخرج – باحث سينمائى

● مواليد القاهرة – حى عابدين ٢٣/ ٣/ ١٩٤٣ ، تنتمى عائلته فى جذورها إلى محافظة المنيا .
● بدأ هاويا فى تذوق الافلام وتصويرها بكاميرا ٨ مللى فى الستينيات وانضم لجمعية الفيلم بالقاهرة .
● درس بآداب جامعة القاهرة (قسم تاريخ) لمدة ثلاث سنوات .
● تخرج من المعهد العالى للسينما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جدا – قسم تصوير سينمائى .
● حصل على دبلوم متخصص فى التصوير الفوتوغرافى بالمراسلة من الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٦٩ .
● حصل على ثلاثة شهادات دولية (C.M.A.S.) فى الغوص تحت الماء (مرتبة ثلاث نجوم) وأول من صور سينمائيا فى الأعماق فى مصر .
● صور عدد اثنين مسلسلا سينمائيا للتلفزيون .
١ – بعد الضياع – إخراج علي عبد الخالق – ١٩٧٦
٢ – المتمردون – إبراهيم عبد الجليل ٧٦ – ١٩٧٧ – انتاج التليفزيون العراقى
● صور ثلاث سهرات للتليفزيون بالفيديو .
١ – آخر سؤال – اخراج رضا النجار – ١٩٩٦
٢ – كلاكيت آخر مرة – كريم ضياء الدين – ١٩٩٨
٣ – الطير المسافر – اخراج كريم ضياء الدين – ١٩٩٨
● أخرج خمس أفلام تسجيلية وفيلما روائيا واحدا وأخرج الجزء الحربى من فيلم (الطريق إلى إيلات) للتليفزيون المصرى .
● اشترك كمصور متطوع فى تصوير أحداث حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر .
● أختير عضوا فى لجان التحكيم السينمائية والفوتوغرافية والغوص فى عدة مهرجانات محلية ، ودولية .

● عضو بلجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة بمصر .
● صور أفلام مصرية متعددة خارج مصر فى فرنسا - ألمانيا - بريطانيا - اليونان - قبرص - إيطاليا - كندا - لبنان - العراق - الأردن - تونس .
● محاضر ومدرس فنون التصوير السينمائى بقصر السينما بالثقافة الجماهيرية .
● له عدة مقالات متنوعة عن السينما نشرت فى عدة مجلات من عام ١٩٦٨ حتى الآن .
● مؤلف أحد عشر كتابا هى :

١ - التصوير السينمائى تحت الماء هيئة الكتاب ١٩٩٦ .

٢ - تاريخ التصوير السينمائى فى مصر (١٨٩٧ - ١٩٩٦) المركز القومى للسينما ١٩٩٧ وتوزيع هيئة الكتاب .

٣ - الحيل السينمائية للأطفال مهرجان القاهرة الثامن لأفلام الاطفال ١٩٩٨ .

٤ - السينما وحيلها الساحرة المركز القومى لثقافة الطفل ١٩٩٨ . (إعادة طبع للكتاب السابق)

٥ - أفلامى مع عاطف الطيب الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩ .

٦ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى (جزء ١) الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢ .

٧ - كلاكيت أول مرة دار الهلال ٢٠٠٢ .

٨ - القاهرة والسينما اصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة مع مؤلفين آخرين ٢٠٠٢ .

٩ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى (جزء ٢) هيئة قصور الثقافة عام ٢٠٠٣ .

١٠ - محسن نصر الإبداع على الوتر الحساس صندوق التنمية الثقافية عام ٢٠٠٣ .

١١ - اتجاهات الإبداع فى الصورة السينمائية المصرية المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٣ .

الجوائز التى حصل عليها :

أولا : فى الفيلم التسجيلى :

● فى الإخراج :

١ - فيلم « الإنسان » جائزة فضية فى مهرجان قليبية الدولى للهواة بتونس ١٩٦٩ .

٢ - فيلم « الإنسان » جائزة مهرجان الاسكندرية الأول لسينما الشباب ١٩٦٩ .

٣ - فيلم « حكاية من زمن جميل » جائزة أفضل فيلم تسجيلى طويل فى المهرجان القومى الرابع للسينما المصرية ١٩٩٨ .

٤ - شهادة تقدير فى السيناريو والإخراج من المركز القومى للسينما عن نفس الفيلم .

● فى التصوير :

٥ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الثالث للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « بورسعيد ٧١ » إخراج أحمد راشد ١٩٧٢ .

٦ - جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم عن فيلم « طيور بلا أجنحة » إخراج حسين عمارة ١٩٧٣ .

٧ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الخامس للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « رحلة سلام » إخراج أحمد راشد ١٩٧٤ .

٨ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى السادس للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « أبطال من مصر » إخراج أحمد راشد ١٩٧٥ .

٩ - جائزة أحسن تصوير فى المهرجان القومى الثامن للفيلم التسجيلى والقصير عن فيلم « توفيق الحكيم عصفور من الشرق » إخراج أحمد راشد ١٩٧٧ .

١٠ - شهادة تقدير للإبداع فى الأفلام التسجيلية فى مهرجان الإسماعيلية للفيلم التسجيلى ١٩٨٠ .

١١ - جائزة أحسن تصوير للأفلام التسجيلية فى الأسبوع الأكاديمى الثالث بأسوان عن فيلم « الصباح » إخراج سامى السلامونى ١٩٨٥ .

ثانيا : الجوائز التى حصل عليها فى تصوير الأفلام الروائية :

١٢ - جائزة أحسن تصوير فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى الأول عن فيلم « ضربة شمس » إخراج محمد خان ١٩٧٩ .

١٣ - جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم « ضربة شمس » إخراج محمد خان ١٩٨١ .

١٤ - جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم السابع عن فيلم « ضربة شمس » إخراج محمد خان ١٩٨١ .

١٥ - جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم « الشيطان يعظ » إخراج أشرف فهمى ١٩٨١ .

١٦ - جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم « طائر على الطريق » إخراج محمد خان ١٩٨١ .

١٧ – جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم الثامن عن فيلم « طائر على الطريق » إخراج محمد خان ١٩٨٢ .

١٨ – جائزة التصوير فى الأسبوع الأكاديمى الثانى بأسوان عن الأفلام : « المجهول » إخراج أشرف فهمى . « التخشيبة » إخراج عاطف الطيب . « فقراء لا يدخلون الجنة » إخراج مدحت السباعى ١٩٨٤ .

١٩ – جائزة أحسن تصوير فى مهرجان جمعية الفيلم العاشر عن فيلم « سواق الأتوبيس » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٤ .

٢٠ – ميدالية طلعت حرب وشهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية لإسهامة المتميز فى مجال السينما المصرية فى فيلم « سواق الأتوبيس » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٤ .

٢١ – جائزة التصوير فى الأسبوع الأكاديمى الثالث بأسوان عن فيلم « إعدام ميت » إخراج على عبد الخالق ، و فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٥ .

٢٢ – جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم (إستغاثة من العالم الآخر) إخراج محمد حسيب محمد ١٩٨٥ .

٢٣ – ميدالية طلعت حرب و شهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية لإسهامه المتميز فى مجال السينما المصرية عن الأفلام . « الحريف » إخراج محمد خان . « الحب فوق هضبة الهرم » إخراج عاطف الطيب . « ملف فى الآداب » إخراج عاطف الطيب ١٩٨٦ .

٢٤ – جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم « بئر الخيانة » إخراج على عبد الخالق ١٩٨٨ .

٢٥ – جائزة خاصة تقديرية من جمعية فن السينما لإسهامه الكبير فى تطوير التصوير السينمائى المصرى ودفعه إلى ميدان جديد وهو التصوير تحت الماء عن فيلم « جحيم تحت الماء » إخراج نادر جلال ١٩٨٩ .

٢٦ – جائزة الإسهام الفنى عن تجربته الرائدة فى التصوير تحت الماء عن فيلم « جحيم تحت الماء » فى المهرجان القومى السادس عشر لجمعية الفيلم ١٩٩٠ .

٢٧ – جائزة أحسن تصوير فى مهرجان القاهرة للتليفزيون عن فيلم « حكايات الغريب » إخراج إنعام محمد على ١٩٩٣ .

٢٨ – جائزة تقدير خاصة من القوات المسلحة المصرية للدور المتميز كمخرج ومصور للجزء العسكرى فى فيلم « الطريق إلى إيلات » ١٩٩٤ .

٢٩ – الجائزة الذهبية كأحسن تصوير فى مهرجان القاهرة الدولى للتليفزيون عن فيلم « الطريق إلى إيلات » إخراج إنعام محمد على ١٩٩٥ .

٣٠ – جائزة تقديرية من الإتحاد المصرى لرياضات الغوص والإنقاذ لجهوده المميزة فى التصوير تحت الماء ١٩٩٤ .

٣١ – شهادة ودرع التفوق من وزارة الإعلام عن فيلم « الطريق إلى إيلات » إخراج إنعام محمد على ١٩٩٤ .

٣٢ – درع تقديرى من الحزب العربى الديمقراطى الناصرى عن فيلم « الطريق إلى إيلات » ١٩٩٤ .

٣٣ – ميدالية طلعت حرب من مهرجان القاهرة الدولى العشرون ، بمناسبة مئوية السينما المصرية وإنجازه المتميز فى المائة فيلم المختارين كأحسن أفلام مصرية فى مائة عام ، ١٩٩٦ .

٣٤ – جائزة أحسن تصوير فى المسابقة الدولية لمهرجان الإسكندرية السادس عشر عن فيلم « عمر ٢٠٠٠ » سبتمبر ٢٠٠٠ .

٣٥ – جائزة أحسن تصوير فى بانوراما السينما المصرية فى مهرجان الإسكندرية الدولى السادس عشر عن فيلم « عمر ٢٠٠٠ » سبتمبر ٢٠٠٠ .

● جوائز عامة :

٣٦ – جائزة أحسن سينمائى فى عشر سنوات من مهرجان جمعية الفيلم العاشر للسينما المصرية من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٤ لحصوله على جوائز ثلاث فى التصوير السينمائى فى هذه المدة .

٣٧ – شهادة تقدير من جمعية الفيلم لدوره المخلص فى نشاط جمعية الفيلم خلال السنوات الأولى عام ١٩٨٦ .

● تقديرات عامة :

١ – ميدالية تذكارية تقديرية من مهرجان الشباب العالمى بألمانيا عام ١٩٧٣ .

٢– شهادة تقديرية من أفلام أجفا ببلجيكا عام ١٩٩٢ .

٣ – ميدالية تذكارية تقديرية من القوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣ .

٤ – ميدالية تذكارية تقديرية من الوحدات الخاصة بالقوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣ .

٥ - ميدالية تذكارية تقديرية من الحزب الديمقراطى الناصرى بالإسماعيلية عام ١٩٩٥ .

٦ - تكريم من مؤسسة الجمال للفنون والثقافة العربية بباريس لإبداعاته فى السينما المصرية ٣ أكتوبر ٢٠٠٠ .

● الأعمال الفيلمية :

صور حتى نهاية عام ٢٠٠٣ ، عدد ٧٢ فيلماً تسجيلياً وروائياً قصيراً وعرائس وهى :

١ - « حياة جامعية » إخراجى ١٩٦٥ .
٢ - « الهرم » إخراج محمد خان ١٩٦٦ .
٣ - « شهر الصيام » إخراج أحمد راشد ١٩٦٧ .
٤ - « الإنسان » إخراجى عام ١٩٦٩ .
٥ - « ملل » إخراج سامى السلامونى عام ١٩٦٩ .
٦ - « مدينة » إخراج سامى السلامونى عام ١٩٧١ .
٧ - « أزمة » إخراج إسماعيل راغب عام ١٩٧١ .
٨- « طيور بلا أجنحة » إخراج حسين عمارة عام ١٩٧١ .
٩- « بورسعيد ٧١ » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧١ .
١٠ - « كهربة الريف » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٢ .
١١ - « البطيخة » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٢ .
١٢ - « رحلة سلام » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٣ .
١٣ - « العلمين » إخراج مدحت سالم عام ١٩٧٣ .
- « الأزياء عند الفراعنة » إخراجى عام ١٩٧٣ تصوير أحمد وزينب زمزم .
١٤ - التصوير فى حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ وحرب الاستنزاف .
١٥ - « ترى ماذا نأكل ؟ » إخراج على عبد الخالق ١٩٧٤ .
١٦ - « أبطال من مصر » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٤ .
١٧ - « مبكى بلا حائط » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٧٤ .
١٨ - « شباب النصر » إخراج أحمد راشد ١٩٧٥ .
١٩ - « أم كلثوم . . . واللحن الأخير » إخراج أحمد راشد ١٩٧٥ .
٢٠ « خطوات نحو الشمس » إخراج على عبد الخالق ١٩٧٥ .
٢١ - « أياد عربية » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٧٥ .

٢٢ - « رحلة عذاب » إخراج على عبد الخالق عام ١٩٧٥ .
٢٣ - « توفيق الحكيم . . . عصفور من الشرق » إخراج أحمد راشد عام ١٩٧٥ .
٢٤ - « طائر النورس » إخراج خيرى بشارة عام ١٩٧٦ .
٢٥ - « حيث تصنع الأحلام » إخراج شريف صبرى ١٩٧٦ .
٢٦- « الأمن الصناعى » إخراج داود عبد السيد عام ١٩٧٦ .
٢٧ - « نجيب محفوظ » إخراج مصطفى محرم عام ١٩٧٦ .
٢٨ - « وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم » إخراج داود عبد السيد عام ١٩٧٦ .
٢٩ - « فيدرا المصرية فى باريس » إخراج مصطفى محرم عام ١٩٧٦ .
٣٠ - « رقصات متنوعة » إخراج خيرى بشارة عام ١٩٧٩ .
٣١ - « حديث الحجر » إخراج خيرى بشارى عام ١٩٧٩ .
٣٢ - « حديث المدينة » إخراج خيرى بشارى عام ١٩٧٩ .
٣٣ - « فول الصويا » إخراج سامى المعداوى عام ١٩٧٩ .
٣٤ - « الفلاح الجديد » إخراج صلاح التهامى عام ١٩٧٩ .
٣٥ - « أغنية لفلسطين » إخراج مختار يونس عام ١٩٧٩ .
٣٦ - « عادت العريش » إخراج هشام أبو النصر عام ١٩٧٩ مع آخرين .
٣٧ - « عزف بالألوان » إخراج فريال كامل عام ١٩٧٩ .
٣٨ - « الفنان سعيد الصدر » إخراج صلاح التهامى عام ١٩٨٠ .
٣٩ - « أجيال لها مستقبل » إخراج كريمة عثمان عام ١٩٨٠ مع آخرين .
٤٠ - « الطبيعة فى رسومات حسنى البنانى » إخراج منى مجاهد عام ١٩٨١ .
٤١ - « الهمس على النحاس » إخراج فريال كامل عام ١٩٨١ مع أبيه فريد .
٤٢ - « فى رحاب الحسين » إخراج هشام النحاس ١٩٨١ .
٤٣ - « الوجبة القاتلة » إخراجى عام ١٩٨١ .
٤٤ - « عباد الشمس » إخراج خيرى بشارة عام ١٩٨١ مع أبيه فريد .
٤٥ - « الصباح » إخراج سامى السلامونى عام ١٩٨٢ .
٤٦ - « الصلاة » إخراج مسعود أحمد عام ١٩٨٢ .
٤٧ - « الديكور السينمائى » إخراج جابر نصار عام ١٩٨٢ مع شريف إحسان .
٤٨ - « لقاء عائلى » إخراج محمد خان عام ١٩٨٢ .
٤٩ - « عيون ترى النور » إخراج أحمد راشد عام ١٩٨٣ .

٥٠ – « اللوفر – مصر » إخراج الفرنسي كارلوس فيلاديبو عام ١٩٨٤ .
٥١ – « حواديت الواد الشقي » إخراج رضا جبان عام ١٩٨٤ .
٥٢ – « القطار » إخراج سامي السلاموني ١٩٨٩ .
٥٣ – « الإلكترونيات » إخراج محمد شعبان عام ١٩٨٩ .
٥٤ – « اللحظة » إخراج سامي السلاموني عام ١٩٩١ .
٥٥ – « عن تنظيم الأسرة » إخراج أحمد راشد عام ١٩٩٣ .
٥٦ – « نحو الغد » إخراج فاروق الرشيدي عام ١٩٩٦ .
٥٧ – « كل عقدة ولها حلال » إخراج فاروق الرشيدي عام ١٩٩٦ .
٥٨ – « يابو الحكاوي » إخراج جمال الهواري عام ١٩٩٦ .
٥٩ – « جامعة المستقبل » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٧ .
٦٠ – « حكاية من زمن جميل » إخراجي عام ١٩٩٧ ومدير التصوير شريف شيمي .
٦١ – « أحلام شابة » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٧ .
٦٢ – « معاً في أسوان » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٧ .
٦٣ – « سحر الوثائق » إخراج مدكور ثابت عام ١٩٩٨ .
٦٤ – « المرأة المصرية والتنمية » إخراج فريال كامل ١٩٩٨ .
٦٥ – « على طريق التنمية » إخراج هاشم النحاس عام ١٩٩٨ .
٦٦– « محاسن الحلو » إخراج نادية الأبحر عام ١٩٩٨ .
٦٧ – « غداً تشرق الشمس » إخراج عمرو بيومي عام ٢٠٠٠ .
٦٨ – « وجهان في الفضاء » إخراج سمير عوف عام ٢٠٠٠ .
٦٩ – « ناس ٢٦ يوليو » إخراج هاشم النحاس عام ٢٠٠١ .
٧٠ – « سحر ما فات في كنوز المرئيات » إخراج مدكور ثابت ٢٠٠٣ .
٧١ – « أرض السماء » إخراج سمير عوف عام ٢٠٠٣ .

صور حتى نهاية عام ٢٠٠٣ ، عدد ٩٩ فيلماً روائياً طويلاً وهي :

سم الفيلم	سنة التصوير	المخرج – جهة الإنتاج	سنة العرض
١– أغنية للحب والموت (أبيض وأسود)	١٩٧٣	حسن حافظ – أفلام التليفزيون	١٩٧٣
٢– حبال من حرير (أبيض وأسود)	١٩٧٤	علي عبد الخالق – أفلام التليفزيون	١٩٧٤
٣– بيت بلا حنان (ألوان)	١٩٧٥	علي عبد الخالق – رام فيلم	١٩٧٦
٤– مسافر بلا طريق (ألوان)	١٩٧٦	علي عبد الخالق – أفلام رياض العريان	١٩٨١
٥– الرجل الثعلب (أبيض وأسود)	١٩٧٦	علي عبد الخالق – دالة فيلم	١٩٧٦
٦– ضاع حبي هناك (ألوان)	١٩٧٨	علي عبد الخالق – أفلام رياض العريان	١٩٨٢
٧– ضربة شمس (ألوان)	١٩٧٨	علي عبد الخالق – فيلم N.P.	١٩٨٠
٨– أبو البنات	١٩٧٩	تيسير عبود – الجاعوني – طوس فرنجية	١٩٨٠
٩– مأعود بلا دموع	١٩٧٩	تيسير عبود – حسن شاتو	١٩٨٢
١٠ الرغبة	١٩٧٩	محمد خان – طنوس فرنجية	١٩٨٠
١١– عذاب الحب	١٩٧٩	علي عبد الخالق – طنوس فرنجية	١٩٨٠
١٢– ليلة شتاء دافئة	١٩٧٩	أحمد فؤاد – وجيه نجيب	١٩٨١
١٣– الثأر	١٩٨٠	محمد خان– محمود ياسين	١٩٨٤
١٤– الأبالسة	١٩٨٠	علي عبد الخالق – أفلام جمال التابعي	١٩٨٠
١٥– شعبان تحت الصفر	١٩٨٠	هنري بركات – أفلام الكرواني	١٩٨٠
١٦– الشيطان يعظ	١٩٨٠	أشرف فهمي – أفلام أشرف فهمي	١٩٨١
١٧– طائر على الطريق	١٩٨٠	محمد خان – حسين ياقوت – خليل عثمان	١٩٨١
١٨– حادث النصف متر	١٩٨٠	أشرف فهمي – أفلام أشرف فهمي	١٩٨٣
١٩– الغيرة القاتلة	١٩٨١	عاطف الطيب أفلام أيدوس عاطف الطيب	١٩٨٣
٢٠– إن ربك لبالمرصاد	١٩٨١	محمد حسيب – أفلام محمد البهي	١٩٨٣
٢١– خمسة في الجحيم	١٩٨١	أحمد ثروت – حسين ياقوت – خليل عثمان	١٩٨٢
٢٢– المجهول	١٩٨١	أشرف فهمي – أفلام أشرف فهمي	١٩٨٤
٢٣– نصف أرنب	١٩٨١	محمد خان – صلاح عبد الرازق	١٩٨٥
٢٤– سواق الأتوبيس	١٩٨٢	عاطف الطيب – هاديمار – صبحي إمام	١٩٨٣
٢٥– العار	١٩٨٢	علي عبد الخالق – محمود أبو زيد – مأمور عطا	١٩٨٢

٢٦- فقراء لا يدخلون الجنة	١٩٨٢	مدحت السباعى – حسين ياقوت – خليل عثمان	١٩٨٤
٢٧- الحريف	١٩٨٢	محمد خان – أفلام الصحبة	١٩٨٤
٢٨- عنتر شايل سيفه	١٩٨٢	أحمد السبعاوى – أفلام سعد شنب	١٩٨٣
٢٩- واحدة بواحدة	١٩٨٣	نادر جلال – صلاح عبد الرازق	١٩٨٤
٣٠- بستان الدم	١٩٨٣	أشرف فهمى – أفلام أشرف فهمى	١٩٨٩
٣١- الرجل الذى عطس	١٩٨٣	عمر عبد العزيز – محسن علم الدين	١٩٨٥
٣٢- الخشبية	١٩٨٣	عاطف الطيب – أفلام جلال زهرة	١٩٨٤
٣٣- بنات إبليس	١٩٨٣	على عبد الخالق – زيزى مصطفى (الراقصة)	١٩٨٤
٣٤- ألعاب ممنوعة	١٩٨٣	أحمد ثروت – صوت الموسيقى (غطاس قلته)	١٩٨٤
٣٥- الكف	١٩٨٣	محمد حسيب – إنتاج توفيق رستم	١٩٨٥
٣٦- بيت القاصرات	١٩٨٣	أحمد فؤاد – أحمد فؤاد	١٩٨٤
٣٧- الحب فوق هضبة الهرم	١٩٨٣	عاطف الطيب – عبد العظيم الزغبى	١٩٨٦
٣٨- المجنونة	١٩٨٤	عمر عبد العزيز – صوت الموسيقى (غطاس قلته)	١٩٨٥
٣٩- إعدام ميت	١٩٨٤	على عبد الخالق – تاميدو – مدحت الشريف	١٩٨٥
٤٠- استغاثة من العالم الآخر	١٩٨٤	محمد حسيب – الأصدقاء – فاروق الفيشاوى	١٩٨٥
٤١- البرئ	١٩٨٤	عاطف الطيب – فيديو ٢٠٠٠ سميرة أحمد	١٩٨٦
٤٢- منزل العائلة المسمومة	١٩٨٥	محمد عبد العزيز – سمير صبرى	١٩٨٦
٤٣- ملف فى الآداب	١٩٨٥	عاطف الطيب – عاطف الطيب – وحيد حامد	١٩٨٦
٤٤- سرى للغاية	١٩٨٥	محمد عبد العزيز – نبيل صاروفيم	١٩٨٦
٤٥- البنديرة	١٩٨٥	عمر عبد العزيز – حسين ياقوت – خليل عثمان	١٩٨٦
٤٦- البنات والمجهول	١٩٨٥	هشام أبو النصر – جيبكو	١٩٨٦
٤٧- سلام يا صاحبى	١٩٨٥	نادر جلال – أفلام مصر الجديدة	١٩٨٦
٤٨- نساء خلف القضبان	١٩٨٦	نادية حمزة – تاميدو – مدحت الشريف	١٩٨٦
٤٩- شارع السد	١٩٨٦	محمد حسيب – مركز الصوت والصورة	١٩٨٦
٥٠- أربعة فى مهمة رسمية	١٩٨٦	على عبد الخالق – حسين القلا	١٩٨٧
٥١- حالة تلبس	١٩٨٦	هنرى بركات – سماح أنور	١٩٨٨
٥٢- بئر الخيانة	١٩٨٧	على عبد الخالق – أفلام سعد شنب	١٩٨٧
٥٣- اللعبية	١٩٨٧	عمر عبد العزيز – تاميدو – مدحت الشريف	١٩٨٧
٥٤- جرى الوحوش	١٩٨٧	على عبد الخالق – حسين الصباح	١٩٨٧

٥٥- رجل بسبع أرواح	١٩٨٧	مدحت السباعى – مدحت السباعى	١٩٨٨
٥٦- جحيم تحت الماء	١٩٨٧	نادر جلال – أفلام سمير صبرى	١٩٨٩
٥٧- بطل من ورق	١٩٨٨	نادر جلال – حسين القلا	١٩٨٨
٥٨- أرباب سوابق	١٩٨٨	محمد أباظة – حسين الصباح	١٩٨٨
٥٩- الحقونا	١٩٨٨	على عبد الخالق – فريد عبد الغنى	١٩٨٩
٦٠- أنا والعذاب وهواك	١٩٨٨	محمد سلمان – حسين الصباح	١٩٨٨
٦١- البيضة والحجر	١٩٨٨	على عبد الخالق – تاميدو مدحت الشريف	١٩٩٠
٦٢- كتيبة الإعدام	١٩٨٨	عاطف الطيب – هشام حلمى عزب	١٩٨٩
٦٣- اغتصاب	١٩٨٨	على عبد الخالق – إبراهيم شوقى	١٩٨٩
٦٤- اليوم المشهود	١٩٨٩	محمود سامى خليل – قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٨٩
٦٥- الذل	١٩٨٩	محمد النجار – أفلام فؤاد حجاز	١٩٩٠
٦٦- نساء ضد القانون	١٩٨٩	نادية حمزة – أنازوس فيلم	١٩٩١
٦٧- الإمبراطور	١٩٨٩	طارق العريان – أفلام رياض العريان	١٩٩٠
٦٨- جزيرة الشيطان	١٩٨٩	نادر جلال – أفلام جلال	١٩٩٠
٦٩- أيام الماء والملح	١٩٩٠	يوسف إبراهيم – قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩٠
٧٠- فخ الجواسيس	١٩٩٠	أشرف فهمى – شركة ألوان	١٩٩٢
٧١- الحب فى طابا	١٩٩١	أحمد فؤاد – جى . واى . إس	١٩٩٢
٧٢- عصر القوة	١٩٩١	نادر جلال – أفلام محمد مختار	١٩٩١
٧٣- ضد الحكومة	١٩٩١	عاطف الطيب – تاميدو – مدحت الشريف	١٩٩٢
٧٤- اليتيم والذئاب	١٩٩١	حسين عمارة – أفلام محمد عمارة	١٩٩٣
٧٥- حكايات الغريب	١٩٩١	إنعام محمد على – قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩١
٧٦- عيون الصقر	١٩٩٢	إبراهيم الموجى – أفلام السبكى	١٩٩٢
٧٧- الكنز	١٩٩٢	سعيد شيمى – أفلام سعيد شيمى	١٩٩٣
٧٨- الطعم والسنارة	١٩٩٢	محمد حسيب قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩٢
٧٩- خادمة ولكن	١٩٩٢	على عبد الخالق – محمد السبيسى	١٩٩٣
٨٠- اللعب مع الأشرار	١٩٩٢	طارق النهرى – أفلام مصر العربية	١٩٩٣
٨١- خلطبيطة	١٩٩٢	مدحت السباعى – هوليوود الشرق	١٩٩٤
٨٢- الطريق إلى إيلات	١٩٩٣	إنعام محمد على – قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩٤
٨٣- الجاسوسة حكمت فهمى	١٩٩٤	حسام الدين مصطفى – محمد مختار	١٩٩٤

٨٤- الناجون من النار	١٩٩٤	علي عبد الخالق - عادل حسني	
٨٥- المرأة التي هزت عرش مصر	١٩٩٥	نادر جلال - أفلام السبكي	١٩٩٥
٨٦- أبو الدهب	١٩٩٥	كريم ضياء الدين - سمير عبد العظيم	١٩٩٦
٨٧- حسن اللول	١٩٩٥	نادر جلال - أفلام جرجس فوزى	١٩٩٧
٨٨- إغتيال	١٩٩٦	نادر جلال - أفلام محمد مختار	١٩٩٦
٨٩- الإمبراطورة	١٩٩٧	على عبد الخالق - أفلام جرجس فوزى	١٩٩٩
٩٠- الجسر	١٩٩٧	عمرو بيومى - قطاع الإنتاج والتليفزيون	١٩٩٩
٩١- فل الفل	١٩٩٨	مدحت السباعى - شركة شعاع	٢٠١٠
٩٢- ولا فى النية أبقى	١٩٩٩	كريم ضياء الدين - شريف عبد العظيم	١٩٩٩
٩٣- امرأة تحت المراقبة	١٩٩٩	أشرف فهمى - إنتاج التليفزيون للسينما	٢٠٠٠
٩٤- عمر ٢٠٠٠	١٩٩٩	أحمد عاطف - شركة شعاع	٢٠٠٠
٩٥- العشق والدم	٢٠٠٠	أشرف فهمى - إنتاج التليفزيون للسينما	٢٠٠٢
٩٦- بطل من الجنوب	٢٠٠٠	محمد أبو سيف - الشركة العربية محمد ياسين	٢٠٠١
٩٧- زكية زكريا فى البرلمان	٢٠٠١	رائد لبيب - الشركة العربية محمد ياسين	٢٠٠١
٩٨- كذلك فى الزمالك	٢٠٠٢	أحمد عواض - الشركة العربية محمد ياسين	٢٠٠٣
٩٩- كيمو . . . وأنتيمو	٢٠٠٣	حامد سعيد - إنتاج محمد حسيب محمد	٢٠٠٤

العنوان الأليكترونى للمؤلف

SHIMIAMEL @ HOTMAIL . COM

صدر فى هذه السلسلة

١ - قاموس السينمائيين المصريين .... منى البندارى - يعقوب وهبى

٢ - مائة عام من السينما .... د. محمد كامل القليوبى

٣ - السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة .... سمير فريد

٤ - قراءة فى السينما العربية .... قصى صالح درويش

٥ - أفلامى مع عاطف الطيب .... سعيد شيمى

٦ - نجوم وشهب فى السينما المصرية .... أحمد يوسف

٧ - من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية .... أمير العمرى

٨ - الواقعية فى السينما المصرية .... سعيد مراد

٩ - مخرجون وإتجاهات فى السينما المصرية .... سمير فريد

١٠ - سينما الأطفال (مقالات ودراسات) .... فريال كامل

١١ - أطياف وظلال .... عبد الحميد حواس

١٢ - مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية .... عبد الغنى داود

١٣ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥ .... إعداد : يعقوب وهبى

١٤ - عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما .... د. وليد سيف

١٥ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢ .... إعداد : يعقوب وهبى

١٦ - المهنة كاتب سيناريو .... سمير الجمل

١٧ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨ .... إعداد : يعقوب وهبى

١٨ - السيرة أطول من العمر .... كمال عطية

١٩ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ - ١٩٩١ .... إعداد : يعقوب وهبى

٢٠ - مختارات من كتابات الناقد السينمائى فتحى فرج . إعداد وتقديم : سمير فريد

٢١ - الخدع والمؤثرات إلخاصة فى الفيلم المصرى ج ١ .... سعيد شيمى

٢٢ - الشخصية العربية فى السينما العالمية .... أحمد رأفت بهجت

٢٣ - أزياء الاستعراض فى السينما المصرية .... مها فاروق عبد الرحمن

٢٤ - سيناريو فيلم « عرق البلح » .... رضوان الكاشف

٢٥ - إخراج أفلام الحركة (تجربتى فى السينما المصرية) .... د. سمير سيف

٢٦ - الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى ج ٢ .... سعيد شيمى

٢٧ - سعيد مرزوق عاشق السينما .... طارق الشناوى

٢٨ - دليل السينمائيين فى مصر .... منى البندارى ويعقوب وهبى

٢٩ - سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى .... د. وليد سيف

٣٠ - فى الدراما التليفزيونية .... محمد الشربينى

٣١ - زمن محسن زايد .... أيمن الحكيم

٣٢ - السينما فى أدب نجيب محفوظ .... د. عبد التواب حماد

٣٣ - السينما فى مرآة الوعى .... د. حسن عطية

٣٤ - السينما وحقوق الملكية الفكرية .... د. ناصر جلال

٣٥ - سيناريو مسلسل « قاسم أمين » جزء أول .... محمد السيد عيد

٣٦ - سيناريو مسلسل « قاسم أمين » جزء ثانى .... محمد السيد عيد

٣٧ - مذكرات أغنية .... كمال عطية

٣٨ - تجربتى فى السينما والتليفزيون .... وفية خيرى

٣٩ - تجربتى مع الصورة السينمائية - ج ١ .... سعيد شيمى

الكتاب القادم :

٤٠ - سينما يوسف شاهين .... سعاد شوقى

شكر خاص

تتقدم هيئة تحرير سلسلة كتب « آفاق السينما » بخالص الشكر والتقدير للمهندس محمد حافظ (من الشركة الدولية للطباعة والنشر) للجهد الفائق والاهتمام البالغ الذى بذله فى إعداد صور هذا الكتاب حتى ظهرت بهذه الدرجة من الإتقان .

يهتم مدير التصوير سعيد شيمى بأن يقدم للقارئ ، إلى جانب عمله ، خلاصة خبرته فى مجال التصوير السينمائى . وقد سبق له أن قدم من خلال سلسلة « آفاق السينما » كتاب « أفلامى مع عاطف الطيب » وكتاب « الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى » . وهنا يقدم لنا سعيد شيمى فى الجزء الأول من كتاب « تجربتى مع الصورة السينمائية » مايرتبط بالإضاءة والألوان . وسيقدم لنا فى الجزء الثانى بمشيئة الله مايرتبط بالتكوين والشكل وحركة الكاميرا .



سعيد شيمى

الشركة الدولية للطباعة

الثمن ٤ جنيهات